ظاهرة الغموض
في الشعر العربي الحديث

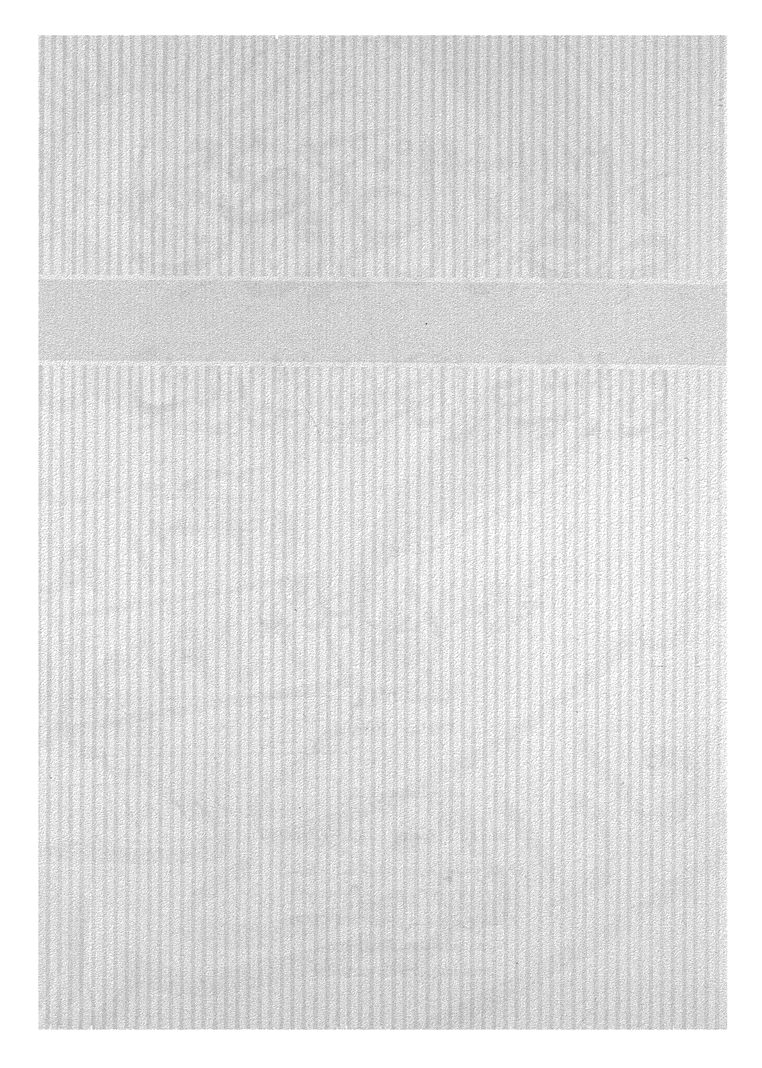
الأستاذ الدكتور
عبد العليم محمد إسماعيل علي



دار الفكر العربي

شركة مساهمة مصرية

للطباعة والنشر والتوزيع





الدكتور
عبد العليم محمد إسماعيل علي

الطبعة الأولى
١٤٣٢هـ / ٢٠١١م

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي
٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر - القاهرة
ت: ٢٢٧٥٢٧٩٤ - فاكس: ٢٢٧٥٢٧٣٥
٦ أ شارع جواد حسني - ت: ٢٣٩٣٠١٦٧
www.darelfikrelarabi.com
info@darelfikrelarabi.com

٨١١,٠٩	عبد العليم محمد إسماعيل على.
ع ل ظ ا	ظاهرة الغموض فى الشعر العربى/ عبد العليم محمد إسماعيل على.- القاهرة: دار الفكر العربى، ١٤٣٢هـ = ٢٠١١م.
	٣٢٦ص؛ ٢٤ سم.
	ببليوجرافية: ص٢٩٩-٣١٢.
	يشتمل على ملاحق.
	تدمك: ٦-٢٧١٦-١٠-٩٧٧.
	١- الغموض فى الشعر العربى القديم. ٢- الشعر العربى - تاريخ - العصر الحديث. ٣- الغموض فى الشعر العربى الحديث. أ- العنوان.

جمع إلكترونى وطباعة



التنفيذ الفنى

حسن الشريف

ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث(*)

مقدمة:

تعتبر ظاهرة الغموض في الشعر من القضايا التي أُثير حولها جدلٌ واسعٌ منذ القدم. وتأتي أهمية دراستها في الشعر العربي الحديث من كونها ظاهرة تتعدد محاورها وأبعادها: المجتمع العربي الحديث ما بين ثقافة الاستهلال والإنتاج، أثر الحداثة الغربية في تشكيل مفاهيم الثقافة العربية وأسسها، تطور الوعي الحديث وأثره فى تشكيل أبعاد النص الشعري، التغيّر الذي طرأ على مفهوم الشعر العالمي وأثره على تجربة الشعر العربي الحديث، أثر وسائل الاتصال الحديثة (ثقافة البصر) على الجمهور العربي الذي يتفاوت فى حظوظه المعرفية.

وظاهرة الغموض هي حكم عام أطلقه القرّاء- في العالم العربي-على تجربة شعرية تقاطعت -فى طرائقها التعبيرية وأساليبها الفنية- مع ما ألفوه من نظامٍ شعريٍّ راسخ الأقدام في التاريخ؛ فقد تعالت شكاوى القرّاء من عصيان نصوص الشعر العربي الحديث على الفهم والتفسير؛ وذلك من غير تحديدٍ قاطعٍ أو إشارات واضحة لبلدٍ بعينه أو فترةٍ أو شاعرٍ.

وترتبط ظاهرة الغموض بعددٍ من الأسئلة التي تسعى إلى الإحاطة بالأبعاد الفاعلة في تجربة الشعر العربي الحديث؛ وذلك بغرض الوصول إلى نتائج تفسّر المشكلة تفسيراً معرفياً. ومن أهم الأسئلة الواجبة الاستثارة:

- ما حقيقة ظاهرة الغموض؟ هل هي ظاهرة تاريخية متجددة، أم أنها ظاهرة حديثة برزت مع تغيّر الشكل الشعري العربي الحديث وانتقاله من عمود الشعر إلى قصيدة الشعر الحرّ؛ ثمّ إلى قصيدة النثر أخيراً؟

- ما مصادر الشعر العربي الحديث (الموصوف بالغموض)؟ وما مدى تأثير تلك المصادر في بروز ظاهرة الغموض؟

---

(١) هذا العمل عبارة عن أطروحة نال بها الكاتب درجة الدكتوراه في كلية اللغات، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا في العام ٢٠٠٦م.



- كيف تعامل الشعر العربي الحديث مع مفاهيم شعر الحداثة الغربية؟
- ما أثر الوعي الحديث -لدى المبدعين- فى تشكيل مفاهيم وأسس جديدة عن النص الشعري؟ وما مدى تأثير هذه الأسس والمفاهيم في ظاهرة الغموض؟
- ما التغيرات البنيوية التي حدثت في تجربة الشعر العربي فى العصر الحديث؟ وما أثر ذلك في بروز ظاهرة الغموض؟
- ما طبيعة علاقة القارئ بالنص الشعري الحديث؟
- ما طبيعة المناهج المستعملة في تفسير نصوصٍ توصف بأنها غامضة؟

هذا- ويذهب الباحث إلى أن ظاهرة الغموض ظاهرة أسلوبية طارئة نتجت عن مجمل التغيرات البنيوية في المجتمع العربي الحديث ومفرداته الثقافية؛ وذلك نتيجة لتعامله مع الحداثة الغربية.فقد أدى هذا التبادل إلى بروز شكل شعريّ جديد ارتبط أصحابه -بدرجات متفاوتة- بالثقافة الغربية، وإلى اختلال التطور التعليمي والمعرفي والثقافي بين أفراد المجتمع العربي؛ فتوزعت الثقافة العربية-في العصر الحديث- ما بين الحداثة والتراث والتأصيل؛ فاختلفت -نتيجة لذلك- أسئلتها وهمومها وآراؤها. ومن جهة أخرى انعزلت هذه الثقافة عن الجمهور وأسئلته، وتأخرت مناهجها النقدية عن ملاحقة ما يستجدُّ من إبداع شعري، فاكتفت بما أنجزه الأسلاف لتحكم به على الشعر الحديث، أو بما أخذته عن مناهج النقد الغربي الحديث.

هذا وقد وُجدت مجموعة من الدراسات عن ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، إلا أن معظمها كان مقالات منشورة في الدوريات أو مباحث ضمن كتب عن الشعر العربي الحديث؛ الأمر الذي حرمها-إلي درجة ما- من المعالجة الشاملة.

ومن أهم الدراسات التي أتت في شكل مقالات ومباحث: المصطلح الجديد وظاهرة الغموض، وهو مبحث ضمن مباحث كتاب عزالدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" المنشور فى العام (١٩٦٦م). وقد ذهب-فيه- إلى أن خاصية الغموض في الشعر ترجع إلى (التفكير الشعري) وليس إلى (التعبير الشعري).



ومنها - أيضاً - دراسة فاضل ثامر "حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد" المنشورة سنة (١٩٧٥م) ضمن مباحث كتابه " معالم جديدة فى أدبنا المعاصر". وهو يرى أن ظاهرة الغموض في الشعر ترجع إلى عدة أسباب، منها: اتجاه بعض الشعراء إلى تعقيد اللغة وتحويلها إلى عائق فى وجه الوضوح، التأثير الذي تركه الجو الفكري والسياسي السائد في بعض البلدان العربية، وضع الجمهور الثقافي ومستواه.

ومنها-أيضاً- "من مظاهر الحداثة في الأدب: الغموض في الشعر" لمحمد الهادي الطرابلسي المنشورة في(المجلد الرابع، العدد الثالث، الجزء الثاني) من مجلة فصول الصادرة سنة(١٩٨٤م). وقد ذهب فيها إلى التفريق بين الإبهام والتعقيد والغموض، وأن للغموض مظاهر تختلف باختلاف مقاصد الشعراء.

أما الدراسات التي جاءت في كتب مستقلة فمن أشهرها وأهمها الدراسة التي قدمها دكتور عبد الرحمن محمد القعود "الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل" الصادرة ضمن سلسلة عالم المعرفة، الكتاب رقم (٢٧٩) في العام (٢٠٠٢م). ومع عمق الدراسة وإحاطتها بالمشكلات إلا أن الدراسة خلطت ما بين الإبهام الذي يحيل إلى حالة من التشويش الناجمة عن عملية الإسناد العشوائي بين الكلمات _ والغموض الذي يحيل إلى الخفاء الناجم عن الطريقة الصياغية التي توخاها الشاعر. كما أنها لم تربط الظاهرة بسياقها التاريخي ومشكلاته، فاكتفت -فقط- ببحثها في مستويين هما: النص والقارئ.

ومن جهة أخرى فإن ظاهرة الغموض قضية أدبية نقدية؛ لذا فهي تتصل بمجموعة من النظريات التي تتوزع ما بين الأدب والنقد والمعارف التي تتصل بهما: نظرية الأدب، تاريخ الأدب، نظرية القراءة أو استجابة القارئ، علم الاجتماع، علم النفس، الأنثروبولوجيا.

هذا- وقد اعتمد الباحث مصطلحات النقد الأدبي الحديث ومفاهيمه، وسعى إلى شرح بعض المصطلحات والمفاهيم في هوامش الصفحات التي يرد فيها المصطلح أو المفهوم. كما اعتمد البحث- في طرقه- على القراءة فى أهم المصادر والمراجع ذات الصلة المباشرة وغير المباشرة بظاهرة الغموض: كتب النقد، الأدب، دواوين الشعر، الدوريات، الإنترنت. كذلك اعتمد الباحث -في قراءته- على الكتب المترجمة عن اللغات الأجنبية بدلاً



من مباشرتها في لغاتها الأصلية؛ وذلك لأن هذه المصادر ترجع إلى لغات عدة لا يستطيع الباحث الإحاطة بها، ولإيمان الباحث بأن الترجمة المختصة هي أقدر في السيطرة على أبعاد النص المنقول إلى العربية.

وقد استخدم الباحث منهجاً وصفياً تحليلياً؛ يعتمد الوصف والتحليل اللذين يقودان إلى الفهم والتفسير، ومن ثمّ إلى الأحكام العامة التي تصلح للتعميم. واستبعد الباحث الطرق الإحصائية التي تغري بها طبيعة البحث؛ وذلك لأن ظاهرة الغموض ظاهرة أسلوبية- غير مضطردة- تتصل ببنية النص من جهة والقراءة وثقافة القارئ من جهة أخرى.

لذلك كله يأتي البحث متمماً لما بدأته تلك الدراسات، ومضيفاً إلى الجهود المبذولة من خلال النظر إلى ظاهرة الغموض- باعتبارها مشكلة تتصل بالفهم والتفسير- ضمن مجمل المشكلات الكلية في العالم العربي.

هذا وقد أتى البحث في تمهيد ومقدمة وخمسة فصول بمباحثها وخاتمة وفهرست للمصادر والمراجع وملحق.

ففي التمهيد تناول الباحث ظاهرة الغموض في الشعر العربي القديم.

وفي الفصل الأول تناول الحداثة الغربية باعتبارها مصدراً أساسياً للحداثة العربية: ففي المبحث الأول تناول مفهوم الحداثة الغربية ونشأتها، وفي الثاني تناول أثر التحوّل الاجتماعي في ظهورها، وفي الثالث تناول دور المدينة في نشأة الحداثة، وفي الرابع تناول الحداثة في الإبداع.

وفي الفصل الثاني تناول الحداثة العربية: ففي المبحث الأول تناول الحداثة وهجرة المفاهيم وفي المبحث الثاني تناول مفهوم الحداثة العربية وأبعادها، وفي الثالث الصياغة الأدونيسية للحداثة، وفي الرابع الحداثة والغموض(المواقف الرافضة للحداثة ومفاهيمها).



وفي الفصل الثالث تناول التأسيس النظري لظاهرة الغموض: ففي المبحث الأول تناول تحوّل مفهوم الشعر، وفي الثاني النص المفتوح، وفي الثالث الشعر والرؤيا، وفي الرابع الكتابة وقصيدة النثر.

وفي الفصل الرابع تناول العوامل البنيوية في غموض الشعر العربي الحديث: ففي المبحث الأول تناول تشابك الصورة، وفي الثاني استخدام الرمز، وفي الثالث استخدام التناص، وفي الرابع استخدام القناع.

أمّا في الفصل الخامس فقد تناول الباحث القراءة وآلياتها: ففي المبحث الأول تناول (القارئ- النص -القراءة)، وفي الثاني آليات القراءة، وفي المبحث الثالث قدّم الباحث دراسة تحليلية لثلاثة نصوص هي: قصيدة غيمة للشاعر السوداني "الصادق الرضي"، قصيدة سنبلة للشاعر السوري "أدونيس". وقصيدة من أنا، من دون منفى" محمود درويش".



تمهيد

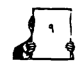
قضية الغموض في الشعر العربي القديم

كيف يتم استيعاب وفهم المنتوج الثقافي العربي القديم أو الحديث؟ هذا سؤال مشكل؛ إذ لا يستطيع أحد ادعاء الإجابة القاطعة والحاسمة عنه في ظل واقع تحكمه ظاهرتا المد والجذر باستمرار، واقع ينفتح وينغلق، يتماسك ويتفكّك، يتصالح ويحترب، يتبنى ويرفض، يؤيد ويدين...إلخ. جميع هذه الثنائيات تعمل داخل الواقع العربي؛ إلا أنها عجزت عن التغلغل في عمق المجتمع من أجل تثويره؛ وذلك لأن تلك الثنائيات تعمل وسط نخبة فكرية وثقافية وسياسية وأدبية وفنية - فقدت صلاتها بحركة المجتمع التحتية (الجمهور وطرائقه).

هذا - وظاهرة الغموض في الشعر العربي لا يمكن أن تفهم بعيدًا عن السياق الاجتماعي الذي أفرزها. ولفهم هذا السياق الاجتماعي لا بد من النظر إليه في إطار حركة المجتمع العربي الكلية في التاريخ ابتداء من العصر الجاهلي؛ وذلك لتوضيح أهم المنعطفات التي مرّ بها المجتمع العربي، أو التأثيرات التي أحدثتها تلك المنعطفات في مفردات المهاد الحضاري العربي؛ وعلاقة هذه التحولات بالإبداع من حيث الإنتاج والتلقي.

فالمجتمع العربي -في جاهليته- مجتمع يحكمه زمن ثقافي شفهي، ومع أنه كان يعرف الكتابة، إلا أن معرفته لم تتجاوز الوظائف الرسمية: معاهدات، مراسلات، ديون؛ أي أنها لم تتحول إلى وظيفة اجتماعية تؤثر في طبيعة الثقافة العربية آنذاك. لذلك كان طابع الإبداع الذي أنتج هو الوضوح التام الذي تقود إليه البداهة الفطرية في الإنتاج والتلقي.

إلا أن مجيء الإسلام استطاع أن يحدث تأثيرات جذرية في بناء المجتمع العربي؛ فاستطاع أن يقلب التصورات والمعتقدات، فامتلك الإنسان العربي - نتيجة لذلك - تصوراً متكاملاً عن الذات والعالم والكون؛ فقاده ذلك للانتقال من هامش التاريخ إلى مركزه، وإلى توجيه جميع مسارات النظام الاجتماعي: سياسية، اقتصادية، اجتماعية، ثقافية، أدبية - نحو أفق يحكمه تصورٌ واحد، أي أن جميع هذه المسارات تداخلت في منظومة واحدة يصعب



معها تحديد أيٍّ مسار يتحكّم في توجيه المسارات الأخرى. ولكن لم يمض وقت طويل حتى انفصلت هذه المسارات عن بعضها، فانفصل معها التلاحم القائم ما بين البناءات الفوقية للمجتمع: المؤسسة السياسية التي تحكمت في الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والإبداعي، والمؤسسة الاجتماعية التي احتارت في أمرها، فاتخذت - نتيجة لذلك - مسارات حتّمتها عليها الشروط السياسية والاجتماعية والدينية، فبعضها اتخذ سبيل المقاومة (الشيعة، الخوارج، الزبيريون، الصعاليك)، واتخذ بعض آخر موقف التأييد والتقرب من السلطة (بنو أمية، آل مروان، معظم الشعراء، قبائل الشام، بعض القبائل العربية الأخرى في الحجاز واليمن)، واتخذت أغلبية الفئات الاجتماعية مسار الصمت، حتى توفق ما بين الحفاظ على عقيدتها الدينية وتجنب بطش السلطان[1]. هذا الانقسام الذي حدث في البناء الاجتماعي، يعد من أبرز المنعطفات التي مرّ بها المجتمع العربي، إذ تحولت- من خلاله - الدولة من دولة مشاركةٍ للشعب وموجهة لحركته نحو المستقبل، إلى دولة تطالب الشعب أن يسهر - فقط- على حمايتها. كذلك انقسمت معه الثقافة العربية إلى ثقافتين: ثقافة نوعية، ويمثلها: رجال السياسة، الأدباء، الشعراء، الكتاب...إلخ، وثقافة شعبية، وتمثلها فئات الشعب المتباينة. وقد ظل هذا الانقسام يتسع كلما استمرت حركة المجتمع في التاريخ؛ حتى أصبح تاريخ المجتمع العربي - إلى حدٍّ ما - هو تاريخ السلطة السياسية وروافدها. أما المجتمع فلم يُعن بالدراسة الكافية التي تحاول استيعابه لتحريكه من السكون إلى الفاعلية والمشاركة في صناعة التاريخ. كذلك أصبح كل تغيير يحدث في المجتمع العربي، يحدث على مستوى البناء الفوقي، أما المجتمع فمع أن له حركته المصاحبة لحركة البناء الفوقي - إلا أنها حركة لم تتجاوز الانفعال العاطفي الذي لم يتطور إلى فعل قصدي واعٍ يسهم في صناعة المجتمع. لذلك كله ظل المجتمع العربي - خاصة التجمعات البعيدة عن مراكز الحضارة العربية - محافظاً على بنيته العشائرية المتدينة بدين شعبي مليء بالأساطير.

---

(١) انظر عبد المجيد زراقط، الشعر الأموي بين الفن والسلطان، دار الباحث(بيروت-لبنان) ١٩٧٩ ص ٢١ - ٤٢.



هذا – ومنذ بداية العهد الأموي بدأ المجتمع العربي (البناء الفوقي) ينفتح على ثقافات الأمم، فتعرف على الثقافة اليونانية ذات المنحى العلمي والفلسفي، وتعَرف على الثقافة الفارسية ذات المناحي الروحية والمادية، كذلك تعرَّف على الثقافة الهندية والحبشية وغير ذلك من حضارات الأمم والشعوب. واحتكت الثقافة العربية بثقافات البلاد المفتوحة، فتعرَّفت على بيئات حضارية وثقافية جديدة، ودخل قوم كثر من أهل تلك البلاد في الإسلام، فكان لهم دور فعال في ظهور الثقافة الجديدة التي تكونت في العصر العباسي؛ وذلك بما لديهم من محمولات ثقافية ضاربة بجذورها في عمق التاريخ كماً ونوعاً.

هذا – وقد أفاد العقل العربي في حواره مع تلك البيئة الجديدة إفادة عظيمة؛ فبدأ يغير نظرته إلى ذاته وإلى العالم ومعطياته، وبدأت تظهر حساسية جديدة في التعبير الإبداعي؛ كان أبرز ملامحها، الانتقال من طرق التعبير المألوفة إلى طرائق أخرى مغايرة، صدمت القرّاء والنقاد، فاتهموها بالتعقيد والغموض وإفساد كلام العرب[1].

وقد دخل عدد كبير من النقّاد بأقلامهم لتناول قضية الغموض. وكان الآمدي من أوائل الذين تناولوها من خلال رؤية نقدية حاولت النفاذ إلى جوهر القضية؛ وذلك عندما تدخل في الصراع الدائر ما بين البحتري وأنصاره من جهة، وأبي تمام وأنصاره من جهة أخرى، فاستطاع معالجة الصراع معالجة أسلوبية اجتماعية؛ وذلك عندما ذهب إلى أن الفرق ما بين البحتري وأبي تمام يكمن في اختلاف مذهبيهما؛ فالبحتري يتميز أسلوبه بـ (صحة العبارة وقرب المأتى، وانكشاف المعنى)[2]. أما أبو تمام فقد قام مذهبه على (غموض المعنى ودقته، وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى الاستنباط والشرح والاستخراج)[3].

ومما أورده الآمدي عن قضية الغموض، السؤال الذي وجهه حاجبا " عبد الله بن طاهر" لأبي تمام عندما استمعا إلى قصيدته التي مطلعها (بحر الطويل):

---

(١) الآمدي؛ أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، ت ٣٧٠ هـ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ق. محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية – بيروت – لبنان، ١٩٢٤م ص ١٤.

(٢) الموازنة. ص ١٠.

(٣) المرجع السابق. ص ١١.

وهـنَّ عـوادي يـوسـفٍ وصـواحبـه   فعزماً فقدما أدرك السـؤل طالبه[1]

فقالا له بعد أن عرض القصيدة على الممدوح فأجازه: (لماذا تقول ما لا يفهم؟) فأجابهما: (ولم لا تفهمان ما يقال)[2].

ومن ذلك - أيضا- ما ذهب إليه في تعليقه على بيتٍ لأبي تمام (الكامل):

يـوم أفـاض جـوىً أغـاض تـعـزيـاً   خـاض الهـوى بحري حجاه المـزبـد[3].

يقول الآمدي ":. فجعل اليوم أفاض جوى والجوى أغاض تعزياً والتعزي موصولاً به (خاض الهوى) إلى آخر البيت، وهذه غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه، مع أن (أفاض) و(أغاض) و(خاض) ألفاظٌ أوقعها من غير موضعها وأفعال غير لائقة بفاعلها وإن كانت مستعارة ".

هذا - وربما استعمل الآمدي مصطلح التعقيد للدلالة على الغموض؛ فيتعامل مع المصطلحين باعتبارهما ظاهرة واحدة. يقول عن التعقيد/ الغموض الناشئ من طريقة النظم التي اتبعها الشاعر:

" وأنا أذكر في هذا الجزء الرذل من ألفاظه... والمستكره المتعقد من نسجه ونظمه، على ما رأيت المتأخرين يتذاكرونه وينعونه عليه ويعيبونه"[4]. ومن أنواع الغموض التي ذكرها الآمدي ذلك النوع الذي يتصل بشدة تعلق الكلم بعضه ببعض، فقد علّق على بيت لأبي تمام (بحر الكامل)

يـا يـوم شرَد يـوم لهـوي لهـــوه   بـصـبـابـتي وأذل عـزَّ تجـلـدي[5]

---

(١) أبو تمّام، حبيب ابن أوس الطائي، ت(٢٨٤)، شرح ديوان أبي تمّام، ق.إيليا الحاوي (ط١ دار المعارف، القاهرة) ص٨٩.
(٢) الموازنة ص ٢٢ - ٢٣ .
(٣) شرح ديوان أبي تمام، ص٢٦١.
(٤) الموازنة ص ٢٢ - ٢٣.
(٥) شرح ديوان أبي تمام، ص٢٦١.



بقوله: " فهذه الألفاظ إلى قوله "بصبابتي" كأنها سلسة من شدة تعليق بعضها ببعض، وقد كان أيضاً استغنى عن ذكر (اليوم) في قوله (يوم لهوي)؛ لأن التشريد إنما وقع بأمره. فلو قال: (يا يوم شرد لهوي) لكان أصح في المعنى من قوله (يا يوم شرَد يوم لهوي) وأقرب في اللفظ"[1]

ومن النقاد الذين أثاروا هذه القضية في شيء من الخلط ما بين التعقيد والغموض - نجد القاضي "علي عبد العزيز الجرجاني" في كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه". فقد تناول القاضي أسلوب المتنبى - ما بين المدافع واللائم. يقول: " وقلت: احتملنا له ما قدمناه على ما فيه من فنون المعايب، وأصناف القبائح، كيف يحتمل له اللفظ المعقد، والترتيب المتعسف لغير معنىً بديع يفي شرفه وغرابته بالتعب في استخراجه، وتقوم فائدة الانتفاع بإزاء التأذي من سماعه كقوله (بحر الطويل):

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه بأن تُسعدا والدمع أشفاه ساجمه[2]

ومن يرى هذه الألفاظ الهائلة التعقيد المفرط فيشك أن وراءها كنزاً من الحكمة[3]. وفساد النظم في رأي "القاضي" هو الذي أوجد هذا النوع من التعقيد/ الغموض؛ وذلك لفصل المتنبي بين المتعلقات قبل تمامها؛ فقد فصل خبر الابتداء (بأن تُسعدا) قبل تمامه، فكان ينبغي أن يقول: (وفاؤكما بأن تُسعدا) فقد فصل بينهما بقوله: (كالربع أشجاه طاسمه)[4].

والجرجاني ينظر إلى التعقيد / الغموض باعتباره عيباً. يقول "القاضي" مدافعاً عن "المتنبي" ومعترفاً ببعض عيوبه: "وقد تفقدت ما أنكره أصحابك من هذا الديوان... فوجدتها أصنافاً؛ منها أصنافٌ نسبت إلى اللحن والإعراب.... وأعيب ما فيها ما عيبه من باب التعقيد والعويص واستهلاك وغموض المراد".وقد كان الجرجاني حصيفاً في

(١) الموازنة، ص ٢٢٧.

(٢) المتنبي، أحمد بن الحسين، ت(٣٥٤هـ)، شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي(ط دار الكتاب العربي، لبنان-بيروت)، ج٤، ص٤٣.

(٣) القاضي الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز، ت(٣٩٢)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ق.محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، (ط مطبعة عيسي الحلبي وشركائه، القاهرة، شعبان١٣٨٦-١٩٦١م)، ص ٩٨.

(٤) المرجع السابق ص ٤١٥.



تناوله لقضية التعقيد/ الغموض، حيث فرق ما بين (التعقيد/ الغموض) الناتج عن قوة النظم، وبين إشكالات الناقد من حيث موقفه الشخصي. يقول القاضي الجرجاني: "ولقد حدثني بعض أهل الأدب أنه حضر عند " أبي الحسن بن لنكك البصري" - وكان - على فضله من العلم والأدب - شديد التحامل على أبي الطيب وهو يذكر شيئاً من شعره (الوافر):

بقائي شاء ليس هم ارتحالا[1]

فجعل يُعجّب من هذا المصراع: (هل رأيتم أشد تعقيداً، وأظهر تكلفاً، وأسوأ ترتيباً من هذا الكلام).

ويدافع "القاضي الجرجاني" عن بيت المتنبي: " فإنَّ أحد أبيات الفرزدق يسقط شعر بنى تميم جملة، فقد ترى ما بينهما من الفضل في النقص، وتبيين تفاوتهما في سوء الترتيب واختلال النظم ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعراً لوجب إلا يُرى لأبي تمام بيت واحدٌ"[2].

ومن أنواع الغموض الشعري الذي ذكره "القاضي الجرجاني" هو ذلك النوع الذي يتصل باستعمال المصطلحات التي تنتمي إلى حقل معرفي أو علمي محدد، يقول (القاضي": (فخبرني، هل تعرف شعراً أحوج إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطوطاليس من قوله (بحر الكامل).

جهمية الأوصاف إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء[3]

وقوله (بحر الكامل):

يوم أفاض جوىً أغاض تعزياً خاض الهوى بحري حجاه المزبد[4][5]

---

(١) شرح ديوان المتنبي، ج٣، ص٣٣٧. وعجز البيت هو: وحسن الصبر ذمّوا لا الجمالا.
(٢) الوساطة ص ٤١٧.
(٣) شرح ديوان أبي تمام، ص١٩.
(٤) شرح ديوان المتنبي، ص٢٦١.
(٥) الوساطة، ص٢٠.

ومما ذكره " القاضي الجرجاني" من أنواع الغموض، هو ذلك النوع الذي وقع فيه أبو تمام نتيجة إمعانه في الصنعة: "... ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غثٍّ ثقيل، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل، فصار هذا الجنس إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكدِّ الخاطر والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة"(١).

هذا – ويتبنى "القاضي الجرجاني" موقفاً يذهب إلى أن الغموض سمة شعرية تعلو أشعار المعاني. " وليس في الأرض بيت من أبيات الشعر لقديم أو محدث ألا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك، لم تكن إلا كغيرها من الشعر ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة"(٢).

كذلك ذهب بعض النقاد إلى أن الغموض سمة في أشعار المحدثين، الأمر الذي أدى إلى حيرة كثير من النقاد في معانيها؛ لذلك لجأ بعضهم إلى رفض المحدث، واعترف – بعضهم صراحة – بصعوبة أشعار المحدثين؛ فأمسك عن إبداء الرأي فيها، وسؤال النقاد الأحداث عنها. فقد ورد في الموشح: " قال علي بن محمد الكوفي: ربما جاءني المعنى المليح في اللفظ الخشن، فأشك في لغته ومعنى إعرابه فأعدل عنه، ولا أسأل عن ذلك من يعلمه، كراهة أن أسأل – بعد ما كبرت وتركي لعلم ذلك – حدثاً"(٣).

ومن كبار علماء اللغة الذين خفيت عنهم دلالات أشعار المحدثين نجد أبا حاتم السجستاني. فقد أورد المرزباني أنه أُنشد أبو حاتم السجستاني شعراً لأبي تمام، فاستحسن بعضه واستقبح بعضه، وسئل عن معانيه فلم يعلمها، فقال:" ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بخلقان لها روعة وليس لها مفتش"(٤).

---

(١) الوساطة، ص ٩.

(٢) المرزباني: أبو عبيد الله محمد بن عمران ت ٣٨٤هـ: الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر): ق. على محمد البجاوي؛ دار الفكر العربي: القاهرة ١٣٨٥ – ١٩٦٥م، ص ٤٢٧.

(٣) الموشّح، ص ٤١٧.

(٤) المرجع السابق ص ٧٧٤.



هذا – ويعدُّ "إبراهيم الصابئ" من أبرز النقاد الذين دافعوا عن الغموض في الشعر باعتباره سمة شعرية يفارق بها الكلام النثري. فقد ذهب " الصابئ" إلى أن أسلوب الشعر يقوم على طريقة تغاير أسلوب النثر؛ فالحُسن في الشعر يكون في غموضه، بينما الحُسن في النثر يكون في وضوحه. يقول الصابئ: "إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومة؛ لأن أفخر المُرسل هو ما وضح معناه فأعطاك غرضه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمُض فلم يعطك غَرضه إلا بعد مماطلة منه"(١).

أما "أبو هلال العسكري " فقد عالج قضية التعقيد/ الغموض من وجهة نظر بلاغية اعتمدت الوضوح الكامل للكلام، سواء أكان الكلام منظوماً أم منثوراً، يقول "العسكري": "ومما يؤيد قولنا إن البلاغة إيضاح المعنى وتحسين اللفظ: قول بعض الحكماء: "البلاغة تصحيح الأقسام واختيار الكلام"(٢).

ويُنزِل " أبو هلال" المبهم والمستغلق (الغامض) والمتكلف في منزلة واحدة، فجميع هذه المستويات تقود – عنده – إلى ظاهرة واحدة هي (التعمية) التي يصعب معها فهم النص، يقول "أبو هلال" معلقاً على قول جعفر بن يحيى وتعريفه للبلاغة (ويكون الاسم سليماً من التكلف بعيداً من سوء الصنعة بريئاً من التعقيد، غنياً عن التأمل) بقوله: " وقوله بعيداً عن التعقيد والإغلاق والتقعير سواء... وهو استعمال الوحشي وشدة تعليق الكلام بعضه ببعض حتى يستبهم المعنى"(٣).

وتنشأ التعمية والاستبهام والتعقيد – في مذهب العسكري من الآتي(٤):

١- التدقيق في المعاني.

---

(١) الصابئ، أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصابئ. ق.٨٤ – رسالة في الفرق بين المرسل والشاعر. ق. محمد عبد الرحمن العدلق- منشورة ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، جدة – النادي الأدبي الثقافي، ١٤١٤هـ – ١٩٩٥م مج ٢ ص ٥٩٤-٥٩٥.

(٢) العسكري، أبو الحسن بن هلال العسكري. ت ٣٩٥ هـ. الصناعتين. ق مفيد قميحة ط ٢ دار الكتب العلمية (بيروت – لبنان) ١٩٩٤م ص ٤١.

(٣) المرجع السابق ص ٥٣.

(٤) المرجع السابق ص ٣٩.



٢- إغلاق الكلام.

٣- الاشتراك في المعنى.

وفي معمعة الصراع النقدي حول ظاهرة الغموض اتخذ "ابن سنان الخفاجي" موقفاً صارماً من هذه الظاهرة؛ فالخفاجي يقدم الوضوح المطلق، سواء كان في الكلام المنظوم أو المنثور. والوضوح لديه يرتبط بالفصاحة التي هي أسُّ البلاغة: "ومن شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام واضحاً ظاهراً جلياً لا يحتاج إلى فكر، منظوماً أو منثوراً". ويقول أيضا: "... لأنا نذهب إلى أن المحمود من الكلام ما دَل لفظه على معناه دلالة ظاهرة ولم يكن خافياً مستغلقاً، كالمعاني التي وردت في شعر " أبي الطيب " فإن كان الكلام الموجز لا يدل على معناه دلالة ظاهرة فهو عندنا قبيح مزموم، لا من حيث كان مختصراً؛ بل من حيث كان المعنى خافيا"[١].

هذا – وقد قام "الخفاجي" بمحاولة منهجية لتحديد أسباب الغموض، وقد حددها في ستة أسباب: اثنان منها في اللفظ بانفراده، واثنان أرجعها إلى تأليف الألفاظ بعضها ببعض، واثنان في المعنى.

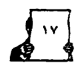
أما اللذان في اللفظ: فالأولى أن تكون الكلمة غريبة، والأخرى أن تكون من الأسماء المشتركة في اللغة.

وأما اللذان في تأليف الألفاظ: فأحدهما فرط الإيجاز كالذي يروى عن بقراط في الطب، والآخر إغلاق النظم كأبيات المعاني في شعر أبي الطيب المتنبي وغيره، وكما يروى في كلام أرسطوطاليس في المنطق.

وأما اللذان في المعنى: فأحدهما أن يكون في نفسه دقيقاً ككثير من مسائل الكلام في اللطيف، والآخر أن يحتاج في فهمه إلى مقدمات يفهم على ضوئها المعنى.

أما "عبد القاهر الجرجاني" فقد تناول ظاهرة الغموض تناولاً دقيقاً يتميز بالنظرة المنهجية، الأمر الذي جعل من آرائه النقدية واللغوية بوادر كشف متعمق سبق كثيراً من اتجاهات القرن العشرين.

(١) الصناعتين، ص ٢٥٩.



ولعل الذي أسعف " عبد القاهر " في معالجته لظاهرة الغموض - هو تلك النظرة المنهجية والعلمية التي انطلق منها في معالجته لكافة القضايا الإبداعية، فقد اختط " عبد القاهر الجرجاني" لنفسه نظرية متماسكة البناء، وجعلها منطلقاً في معالجته لكافة النصوص وإشكالاتها، وهي نظرية " النظم". فالنص الإبداعي - وفقا لهذه النظرية - يصبح منغلقاً على نفسه أو منفتحاً على قارئه بناء على الطريقة التي يتوخاها صاحبه. والنظم- في حقيقته- ما هو إلا تعليق الكلمات بعضها بعضاً بطريقة محددة، على أن تستدعى كل مفردة أختها من خلال محاور الكلم الثلاث: الاسم، الفعل، الحرف.

يقول الجرجاني: " معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضه ببعض، والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينه طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعليق اسم باسم، وتعليق اسم بفعل وتعليق حرف بهما"[١].

هذا - ولما كانت انطلاقة "عبد القاهر الجرجاني" في معالجته لظاهرة الغموض انطلاقة منهجية، فإنه استطاع أن يفرق ما بين المستويات المتعددة التي تقود إلى صعوبة فهم النص، كذلك استطاع أن يفرق ما بين التعقيد والغموض تفريقاً علمياً يعتمد على معرفة الخصائص الأسلوبية التي تؤدي إلى كل منهما، فالتعقيد في رؤية " عبد القاهر" إخلال بالبناء التركيبي للغة، أو هو خلل في طريقة النظم التي يتوخاها الناظم من حيث التقديم والتأخير اللذين يوضعان بطريقة لم تكن سليمة؛ أي ليس وفق الطريقة التي تسمح بها القوانين التركيبية للغة، وعند ذلك يختل البناء النحوي الذي تعجز عملية الإعراب عن إصلاحه وتقويمه، فالتعقيد - في رأي الجرجاني - هو خرق لبنية اللغة ولأعرافها التي يتوجه الشاعر نحوها ليفجرها، وليبين عما في نفسه عبرها، ويكشف الملابسات عن غرضه.
يقول الجرجاني معلقاً على بيت الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملّكاً   أبو أمه حيٌّ أبوه يقاربه.

---

(١) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. ت ٤٧١ هـ - دلائل الإعجاز. تصحيح الشيخ محمد عبده ومحمد محمود التركزي - وصحح الطبعة - محمد رشيد رضا - دار المعرفة (بيروت -لبنان) ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م، ص ١١٧.

"وما كان من الكلام معقداً موضوعاً على التأويلات المتكلفة، فليس ذلك بكثرة وزيادة في الإعراب. بل هو بأن يكون نقصاً له ونقضاً أولى، لأن الإعراب هو أن يعرب المتكلم عما في نفسه ويبينه ويوضح الغرض ويكشف اللبس، والواضع كلامه على المجازفة في التقديم والتأخير زائل عن الإعراب، زائغ عن الصواب، متعرض للتلبيس والتعمية"[١].

والتعقيد – في رأي الجرجاني – هو توعير الطريق إلى المعنى الذي إذا حاول القارئ إصلاحه أخرجه مشوهاً من حيث الصورة والشكل الحسن، يقول: " وإنما ذمّ هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكذلك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستوٍ ولا مملّس، بل خشن مضرّس، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك، وإذا خرج، خرجَ مشوّه الصورة ناقص الحسن" [٢].

والمعقد – في رأي الجرجاني – هو ذلك الذي يرهق القارئ بالتأمل والبحث ولا يصل معه إلى دلالة واضحة؛ لذا يطالب الجرجاني القارئ بتحقيق كفاية معرفية تؤهله للغوص في مجاهل النصوص. فإذا امتلك القارئ هذه الأدوات، وخاطر بالبحث والتنقيب، ولم يتوصل إلى دلالة محددة أو محتملة للنص، فإنما هذا يكون من جنس المعقد الذي تعسّف فيه صاحبه من حيث تركيب اللفظ بطريقة لا يستطيع الإعراب إصلاحها، يقول الجرجاني: " فأما إذا كنت معه (المعنى) كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح ثم يخرج الخرز فالضدُّ مما بدأت به. ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدي عليك ويؤرقك ثم لا يورق لك، وذلك مثل ما تجده لأبي تمام من تعسفه في اللفظ وذهابه به في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعمى الإعراب في طريقه ويضل في تعريفه" [٣].

أما الغموض في الشعر والإبداع، فقد استطاع "عبد القاهر" أن يلج إلى صلب قضيته؛ وذلك لأنه انطلق من تفريق جوهري بين أجناس الخطابات؛ فالكلام الشعري

(١) الجرجاني، عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة، ق / هـ ريتر. ط ٢ استانبول ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩ ص ٢٢.
(٢) المرجع السابق ص ١٢٩ –١٣٠.
(٣) المرجع السابق – ص ١٣٠.



والإبداعي يختلف عن الكلام الذي يدور في المحاورات والمخاطبات العامة. والإبداع – في رأيه – غوص من قبل المبدع، واستخدام للفكر اللطيفة التي يتوسل فيها المبدع بعدد من الفنيات التي تجعل من كلامه خطاباً إبداعياً مفارقاً للقول النثري الخطابي: " واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته أنْ لم يحتج واضعه إلى فكرٍ وروية حتى انتظم له... وذلك إذا كان معناك لا يحتاج أن تضع فيه شيئا غير أن تعطف لفظاً على مثله كقول الجاحظ (جنّبك الله الشبهة وعصمك من الحيرة)... فما كان من هذا وشبهه لم يجب به فضل إذا وجب إلا بمعناه أو بمتون ألفاظه دون نظمه وتأليفه، وذلك لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعاً وحتى تجد إلى التخير سبيلا... فإن قلت أفليس هو كلاماً قد اطرد على الصواب وسلم من العيب؛ أفما يكون في كثر الصواب فضيلة ؟ قيل: " أما الصواب كما ترى فلا، لأنّا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب فنعتدُّ بمثل هذا الصواب وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة" [١].

وينشأ الغموض – أحياناً – في رأي عبد القاهر الجرجاني من الخصائص الإبداعية التي تكونها مجموعة من التفاصيل التي تؤدي – بدورها – إلى فروق واحتمالات دلالية. يقول"الجرجاني": (واعلم أن من شأن الوجوه والفروق أن لا يزال يحدث بسببها وعلى حسب الأغَراض والمعاني التي تقع فيها دقائق وخفايا لا إلى حدّ ونهاية، وإنما خفايا تكتم أنفسها جهدها حتى لا ينتبه لأكثرها ولا يُعلم أنها هي وحتى لا تزال ترى العالم يعرض له السهو فيه)[٢].

والغموض – في مذهب "عبد القاهر الجرجاني" – سمة جمالية تختص بالإبداع، وتتصل بطبيعة التلقي أو القراءة التي يوليها القارئ للنص؛ فلا بد للقارئ من امتلاك أدوات معرفية وتحليلية تسمح له بالتواصل مع النصوص العصية على الفهم. يقول "عبد القاهر" معلقاً على كلام "كعب الأشقر" في وصف بني نبهان (كانوا كالحلْقة المفرغَة لا يُدرى أين طرفاها) بقوله: " فهذا كما ترى ظاهر الأمر في فقره إلى فضل الرفق به، ألا ترى

(١) دلائل الإعجاز – ص ١٢٩.

(٢) المرجع السابق – ص ٢٧٥.

أنه لا يفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة.... فأما من كان مذهبه في اللطف مذهب قوله (هم كالحلقة) فلا تراه إلا في الآداب والحكم المأثورة عن الفضلاء وذوي العقول الكاملة"[1].

والغموض بهذا يعد سمة جمالية تعلو النصوص، وهو مسحة تقدم للقارئ لذة التأمل والمعاناة في كشفها؛ فكلما كان النص محتجباً عن الرؤية المباشرة، كلما احتاج القارئ - في رأي الجرجاني - إلى مكابدة وتأمل للوصول إلى أسراره وخباياه، وعندما يصل إلى مبتغاه يصل إلى حصاد متعته، يقول الجرجاني:" ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف وكانت به أضن وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ"[2].

والسمة الجمالية التي تقود إلى الغموض ناتجة - في مذهب الجرجاني - عن طبيعة الشعر التي يتجه فيها الشاعر إلى طريقة نظمية تحوّل الكلام من دلالته المباشرة إلى دلالات خفية (الجوهر في الصدف)، وهذا التحويل هو الاستخدام الفني المتميز للّغة، وهو الذي يُعطي المعاني أشكالاً لا تطال ببداهة القراءة (لا يبرز لك إلا أن تشقه)، والناس في تحقيق ذلك يتفاوتون. يقول الجرجاني" فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب الذي لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[3].

وعبد القاهر الجرجاني ببصيرته النافذة استطاع أن يقبض على كثير من الخبايا والأسرار التي تقود إلى الغموض في الشعر، فالغموض ضرورة تقتضيها طبيعة العمل الإبداعي، فالمبدع في عمله يجهد طاقته للموالفة ما بين المتنافرات والمتباينات والأجنبيات التي يحتاج الوصول إلى كنهها دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر. يقول الجرجاني: " وإنما

(١) أسرار البلاغة ص ٨٤.
(٢) المرجع السابق ص ١٢٦.
(٣) المرجع السابق ص ١٢٨.

الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع بين أعناق المتنافرات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شرُفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر ما لا يحتاج إليه غيرها"(١).

هذا - وربما نتج الغموض عن استخدام الأسلوب التجريدي في رسم الصورة الشعرية التي تقوم على عقد التشبيهات؛ فترتسم علاقة المشابهة من خلال المعاني العقلية المجردة يقول الجرجاني: "... ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للممثل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبه إلا لأنه لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يُعن بما تناله الرؤية، بل بما تعلق الروية، ولم ينظر إلى الأشياء تُوعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة"(٢).

كذلك ربما نتج الغموض عن الاستخدام الفني الذي توظّف فيه الاستعارة التي تقود إلى غموض شفيف يحتاج إلى لطف النظر وتحريك الفكر لتجلية المسالك الخفية التي تنزلها، يقول الجرجاني:"... واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها، ويتسع لها- كيف شاءت - المجال في تفننها وتصرفها، وهاهنا تخلص لطيفة روحانية فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية والعقول النافذة، والطباع السليمة والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة وتعرف فصل الخطاب، ولها هاهنا أساليب كثيرة ومسالك دقيقة مختلفة، والقول الذي يجري مجرى القانون والقسمة يغمض فيها "(٣).

هذا - ويعد " عبد القاهر الجرجاني" من أبرز النقاد العرب الذين تصدّوا لظاهرة الغموض وربطوها بدور القارئ أو المتلقي في العملية الإبداعية، فللمتلقي في مذهب الجرجاني دور بارز وفعّال في تذوق الإبداع، وفض مغاليق النصوص العصية على الفهم، وكشف ملابساتها، والدخول إلى عالمها الغامض.

فقد استطاع "عبد القاهر" - بنظرته الفاحصة - أن يسبق نقاد القرن العشرين في التنويه إلى أهمية القارئ ودوره في محاورة النصوص (وإن تأخرت رؤاه عنهم في بعض

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٣٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢٨.

(٣) المرجع السابق ص ٦٠-٦١.



الجوانب بسبب الفارق الزمني في حلقة المعرفة الإنسانية)؛ من أمثال: انكاردن، وآيسر، وبلانشو؛ أصحاب النظرية الظاهراتية[1].

انطلق "عبد القاهر" في تعامله مع الغموض - القراءة من تفريق أساسي بين طبيعة النصوص المقروءة؛ فهناك نصوص واضحة، يشترك في فهمها العامي والمثقف، إلا أن هناك نصوصًا لا يدركها إلا من كوّن ثقافة عالية ومعرفة نوعية تُعينه على فك شفراتها وإدراك الفوارق التي تقوم بينها، وذلك من خلال عمليتي تأملٍ وتفكير عميقتين لنزع ألثمة النصوص الخفية. ففي تعليقه على قول كعب الأشقريّ (كانوا كالحلقة المفرغة). يقول: "فهذا كما ترى ظاهر الأمر في فقره إلى فضل الرفق به والنظر، ألا ترى أنه لا يفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة. وليس كذلك تشبيه الحجة بالشمس فإنه كالمشترك البيّن الاشتراك حتى يستوي في معرفته اللبيب/ اليقظ والمصفوف المغفل"[2].

والغموض في بعض النصوص سمة من السمات الإبداعية للنص، لا يفك شفراته إلا قارئ فطن ماهر، يمتلك "آليات قراءة" فعّالة يغوص بها في مجاهل النصوص بفعالية ذهنية وفكرية عاليتين، وتضعه في مصاف أهل المعرفة. يقول الجرجاني: " فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يُهتدى إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفْلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[3].

ومفهوم القراءة عند الجرجاني مفهوم محوري، تنهض عبره علاقة القارئ بالنص في جدلية تخلق مساحة من التواصل، والقرّاء في ذلك يتفاوتون في قدراتهم على حوار النصوص:

" ولو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللطافة ويعد من وسائط العقود لا يحوجك إلى الفكر ولا يحرك من حرصك على طلبه بمنع جانبة وببعض الإدراك عليك،

(١) الظاهراتية، منهج فلسفي يقوم على الخبرة المباشرة للقارئ من خلال الحدس والتأثير الذي يخلقه النص في وجدانه. ويعتبر هوسرل الألماني زعيماً له ومن أبرز رواده: انكاردين؛ آيسر؛ بلانشو؛ غاستون باشلار.

(٢) أسرار البلاغة ص ٨٤.

(٣) أسرار البلاغة ص ١٣٢.



وأعطاك الوصل بعد الصد والقرب بعد البعد - لكان (باقليّ حار) وبيت معنى هو عين القلادة، وواسطة العقد واحداً ولسقط تفاضل السامعين في الفهم والتصور والتبيين، وكان كل من روى الشعر عالماً به، وكل من حفظه - إذا كان يعرف اللغة على الجملة - ناقداً في تمييز جيده من رديئه"(١).

والجرجاني ينظر إلى الإبداع باعتباره نظاماً غير عاديّ للّغة، لاعتماده على الإيحاء؛ لذا لا بد أن يكون متصفحه غير عاديّ؛ يجب أن يكون ذا حساسية جمالية تعينه على الانسراب داخل تموّجات النص وهسهسته الخفية التي هي كمسرى النَّفَس في النَّفْس، فالقارئ - في مذهب الجرجاني - يجب أن يكون ذا مهارة عالية يستطيع بها حل التشبيهات المعقودة وإيضاح غوامضها الإيهامية، فحركة القارئ الفاعل هي حركة كشف ومغامرة لاستجلاء مشوشات النص النظمية، يقول الجرجاني عن حديثه في خفاء التشبيه - معلقاً على بيت شعر لأبي الحسن بن طباطبا العلويّ

(البسيط):

لا تعجبوا من بلى غلالته قد زرّ أزراره على القمر(٢)

" وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالخلس وكمسرى النفس في النفس. وإن أردت أن تظهر لك صحة عزيمتهم في هذا النحو على إخفاء التشبيه ومحو صورته من الوهم فأبرز صفحة التشبيه والكشف عن وجهه"(٣).

وبعض النصوص - في رأي الجرجاني - تتشابك مع غيرها، فتحتاج من القارئ إلى تدبر ونظر وطلب واجتهاد لتتم إضاءتها. ففي حالة السرقات لا بد للقارئ من القياس والمزاولة والمباحثة والاستنباط والاستثارة وبذل الجهد؛ لأنه يواجه نصاً محتجباً وعليه غطاء. يقول الجرجاني: "... بل كان دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وعليه كِمٌّ يفتقر إلى شقه بالتفكر وكان دُرًّا في قعر بحرٍ لا بد له من تكلف الغوص عليه، وممتنعاً في شاهق لا

(١) المرجع السابق، ص ١٣١-١٣٢.
(٢) لم أعثر علي ديوانه، ولم أجده في ترجمته.
(٣) أسرار البلاغة ص ٢٨٣.



يناله إلا بتجشم الصعود إليه، كالنار في الزند لا يظهر حتى تقتدحه، ومشابكاً لغيره كعروق الذهب التي لا تبدي صفحتهـــا بالهوينى، بل تنال بالحفر عنها وتعريق الجبين في طلب التمكن منها"[1].

هذا - ومن خلال التحليل السابق لقضية الغموض في مذهب عبد القادر الجرجاني، نجد أن العلاقة ما بين النص والقارئ علاقة جدلية؛ إذ لا وجود لجماليات النص من غير قراءة جمالية فاعلة، تتمتع بكفاءة ومهارة وذوق لمواجهة النصوص العصية على الفهم المباشر والمتداخلة مع غيرها، والمراوغة التي لا تعطي نفسها من أول وهلة، فهي (كالنار في الزند) و(كالذهب المختلط بغيره). وبهذا قد أعطى الجرجاني النصوص حقها في التستر والتخفي لتحقيق اختلافها عن الكلام العادي. كذلك أعطى القارئ دوراً بارزاً في عملية الإبداع، ولعله بذلك أحدث ثورة في النص العربي لم يُلتفت إليها حقاً حتى الآن.

أما الدراسات النقدية التي جاءت بعد عبد القاهر الجرجاني، فإنها لم تذهب بعيداً في استجلائها ظاهرة الغموض في الشعر العربي القديم، فقد ظلت تراوح بين الشرح والتبويب والتعليق على ما تم إنجازه. ومن أعلام هذه الدراسات: ابن الأثير، ابن أبي الحديد، حازم القرطاجني.

أما ابن الأثير فقد ذهب - في ردِّه على إبراهيم الصابئ - إلى أن ما ذهب إليه "الصابئ" ذهاب عن الصواب: " ولقد عجبت من مثل ذلك الرجل الموصوف بذلاقة اللسان وبلاغة البيان كيف صدر عنه هذا القول الناكب عن الصواب الذي هو في باب ونصيّ النظر في باب اللهم غفر"[2].

ومع أن ابن الأثير قد ذهب إلى تقديم الوضوح في المنظوم والمنثور: " وسأذكر ما عندي لا إرادة للطعن، بل تحقيقاً لمحل النزاع فأقول: أما قوله إن الترسل ما وضح معناه،

---

(١) المرجع السابق، ص ٣١٥.

(٢) ابن الأثير - المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - ق. د. أحمد الحوفي ود. بدوى طبانة - ط١ الرسالة ١٣٨١هـ ١٩٦٢م ج٤ ص٨.



والشعر ما غمض معناه فإن هذه دعوى لا مستند لها، بل الأحسن في الأمرين معاً إنما هو الوضوح والبيان"، إلا أنه في مواضع أخرى يقدم معالجة مختلفة لقضية الغموض في النظم والنثر، فالوضوح الذي يقصده هو وضوح الألفاظ: (إن الكلام الفصيح هو الظاهر والبين، وأعني بالظاهر أن تكون ألفاظه مفهومة لا يحتاج في فهمها لاستخراج من كتاب لغة).

أما عندما تدخل الألفاظ المفردة في التراكيب، فلها - في رأيه - شأن آخر، إذ لا يلزم فيها الوضوح؛ لأن الأمر هنا يتصل بالغموض الذي يقع في المعنى. يقول ابن الأثير في رد له على من اعترض على أن الفصيح هو الظاهر البين بحجة أن القرآن الكريم منه آيات لا تفُهم معانيها إلا بالاستنباط والتفسير، والآيات كلها فصيحة: " قلت لأن الآيات التي تستنبط وتحتاج إلى تفسير ليس لشيء منها إلا ومفردات ألفاظه كلها ظاهرة واضحة وإنما التفسير يقع في غموض المعنى من جهة التركيب لا من جهة ألفاظه المفردة؛ لأن معنى المفردة يتداخل مع التركيب ويصير له هيئة تخصه"[1].

هذا - وفى موقف آخر يقف بصريح العبارة مع الغموض ويعتبره سمة شعرية ناتجة عن الذهاب في جهة المعاني والأذهان (التجريد) ويعتبره - كذلك - سمة شعرية ناتجة عن طبيعة الشعر الإبداعية المتجاوزة لنظام القول المألوف. يقول ابن الأثير معلقاً على أبي تمام: "أما أبو تمام فإنه ربّ معاني وصيقل ألباب وأذهان، وقد شُهد له بكل معنى مبتكر لم يمش فيه على أثر، فهو غير مدافع عن مقام الإعراب الذي بز فيه على الإضراب..... ولقد مارست من الشعر كل أول وأخير، ولم أقل ما أقول فيه إلا عن تنقيب وتنقير، فمن حفظ شعر الرجل وكشف عن غامضه وراض فكره بذائقته، أطاعته أعنة الكلام"[2].

أما ابن أبي الحديد فقد ذهب للرد على ابن الأثير منتصراً للصابئ في قوله (أفخر الشعر ما غُمّض). وقد أرجع غموض الشعر إلى طبيعته التي تقوم على الأبيات المنفصلة عن بعضها في دلالاتها؛ فكل بيت شعر يشكل -في رأيه-وحدة دلالية مستقلة، الأمر الذي يمنع الشاعر من الزيادة فيه أو تضمينه بآخر في المعنى. ولمّا كان المعنى لا يخرج عن ثلاثة

(١) المثل السائر، ج٣ ص ٨ -٩.
(٢) المرجع السابق ص ٢٢٧.



وجوه: أن يساوي الألفاظ، أن يزيد عليها، أن ينقص عنها - كان لا بد للشاعر (عند ما تكون معاني الكلمات أكثر ومدلولات الألفاظ أتم) من إشباع الجملة؛ لأن المعاني إذا كثُرت ووفت الألفاظ بالتعبير، احتيج في الشعر إلى الإشارة والإيحاء والتشبيهات؛ فلذا ارتبط الشعر ضرورة - في رأيه - بالغموض(١).

أما "حازم القرطاجني" فقد أعانه فهمه المتعمق للشعر في معالجة قضية الغموض في الشعر بطريقة منهجية لا تخلو من الخلط في بعض الجوانب. فقد حدد "حازم" غموض المعاني وأشكالها، والطرق التي يزال بها الغموض في فصل خاص من فصول كتابه(منهاج البلغاء)؛ فالمعاني في رأيه يجب التصريح عنها، ولكن أحياناً يُقصد إغلاقها وإخفاء معانيها: " إن المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهومها، وقد يُقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها" (٢).

قسم حازم ضروب الدلالة إلى ثلاث أقسام: دلالة إيضاح، دلالة إبهام، ودلالة إيضاح وإبهام(٣). وفى حالة توخى مؤلف الكلام الوضوح، عليه أن يتجنب كل ما يؤدي إلى إخفاء المعنى وإغلاق أبواب الكلام دونه حتى لا يجعل بينه وبين المتكلم حجاباً (٤).

أما في حالة الإغماض والإغلاق الذي يقع في المعاني أنفسها أو في عباراتها، فيبعد الكلام عن البيان؛ كالألغاز أو الكناية أو غيرها مما يقصده الشاعر - فعليه أن يعتمد ما يليق بكلامه، ويكشف عن الوجوه المُعمّية، ويأتي في كل موضع بما يليق(٥).

---

(١) ابن أبي الحديد: الفلك الدائر على المثل السائر، ق.د. أحمد الحوفى ود. بدوى طبانة (منشور ضمن كتاب المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعرج٤) ص٣٠٤.

(٢) حازم القرطاجني- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- ق. محمد الحبيب الخوجه ط٣ دار الغرب الإسلامي (بيروت -لبنان) ١٩٨١م ص ١٧٢.

(٣) منهاج البلغاء ص ١٢٢.

(٤) المرجع السابق ص ١٢٢.

(٥) المرجع السابق ص ١٧٢-١٧٣.



وقد ذكر "حازم" ثلاثة أضرب عن غموض المعاني، هي: غموض يرجع إلى المعاني أنفسها، وغموض يرجع إلى الألفاظ والعبارات، وغموض يرجع إلى المعاني والألفاظ[1].

١-غموض المعاني أنفسها: يرجع الغموض هنا إلى عدد من الأسباب أهمها:

أ- دقة المعنى.

ب- انبناء الكلام على مقدمة يصعب الربط بينها وبين الكلام اللاحق.

جـ - تضمين الكلام معنىً علميًا أو خبرًا تاريخيًا أو محالاً به على ذلك.

د- تضمين الكلام إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة.

هـ - أن يقصد بالمعنى دلالة من لوازمه كالإرداف أو التلويح أو الكناية.

و- وضع صور التركيب الذهنية في أجزاء الكلام بطريقة تبعدهـ عن التصور.

ز - أن يحتمل الكلام عدداً من الوجوه.

ح - اقتصار المعنى في تعريف بعض أجزائه أو تخييلها على الإشارة إليه بأوصاف تشترك معه فيها أشياء، رغماً عن كونها لا تعرف مجتمعه إلا فيه.

٢-الغموض الناشئ عن الألفاظ والعبارات: يحدث لعدد من الأسباب:[2]

أ- أن يكون اللفظ حوشيًا، أو غريباً مشتركاً.

ب- أن يقع في الكلام تقديم وتأخير.

جـ - تخالف وضع الإسناد مما يؤدي إلى قلب الكلام.

د- وقوع فصل بقافية أو سجع بين بعض العبارة وما يرجع إليها.

هـ - إفراط العبارة في الطول.

---

(١) المرجع السابق ص ١٧٢-١٧٣.

(٢) منهاج البلغاء ص ١٧٤ -١٧٥.

و- ورود ما أريد به الاتصال في صورة المنفصل وعكس ذلك.

ز- الإيجاز.

٣- **الغموض الناجم عن المعنى والألفاظ:** لم يخصه "حازم" بالتعليق، لأنه يكون معروفاً ضمناً؛ أي أنه تداخل للغموض الناجم عن المعاني مع الغموض الناجم عن الألفاظ والعبارات في نص واحد.

وبعد عرضه ظاهرة الغموض وأسبابها، دخل في توضيح الطرق والحيل التي يزيل بها الشاعر الغموض: وهى أن يعتاض عن الشيء الذي وقع به الغموض، أو أن يقرن به ما يزيل به الغموض؛ ففي حالة المعاني يكون بأخذ مثيلاتها الواضحة المعنى، وفى حالة الألفاظ يعتاض بما يماثلها في الدلالة، وفى حالة قران الشيء بما يماثله، أن يتبع الشيء بما يكون شرحاً له وتفسيرا من جهة اشتراكهما في معناه، أو تكون دلالته في معنى دلالته، أو من جهة مناسبتهما وتشابههما[1].

مما سبق نستخلص أن قضية الغموض- في الشعر العربي القديم- كانت قضية طارئة، فرضتها شروط حضارية وبيئية أدت إلى ظهور شعر جديد (محدث) واجه الرفض في حينه، إلا أنه مع مرور الزمن تعرف الناس على تلك الأساليب الشعرية الجديدة فألفوها، فذاعت أشعار المحدثين وانتشرت، وقل معارضوها، وأصبحت بصمة واضحة في تاريخ الأدب العربي خاصة والأدب العالمي بصفة عامة.

(١) منهاج البلغاء، ص ١٧٦.

الفصل الأول
مصادر الحداثة العربية
(الحداثة الغربية)

مدخـــل

المبحث الأول: مفهوم الحداثة الغربية ونشأتها .

المبحث الثاني: أثر التحول الاجتماعي في ظهور الحداثة الغربية.

المبحث الثالث: المدينة ونشأة الحداثة الغربية.

المبحث الرابع: الحداثة في الإبداع .

تبدو ظاهرة الغموض – عند مطالعتها للوهلة الأولى – ظاهرة أحادية البعد؛ أي أنها تتصل بالنص وعصيانه على الفهم، ولكن عند النظر إليها فى إطار الحركة الكلية للمجتمع – سينكشف خبيؤها؛ فتبدو بأنها ظاهرة طارئة تتصل بلحظات التحوّلات التي تتعرض لها المجتمعات، وخاصة لحظة انفتاح المجتمع المعني على ثقافات أخرى يتأثر بأساليبها ويفيد منها، فتتغير – نتيجة لذلك – كثير من مفرداته الحضارية، فينتج عن ذلك أسلوب جديد للتعاطي مع الحياة فى شتى آفاقها. ويتقلب هذا الأسلوب الجديد ما بين الانشداد إلى الموروث من جهة وقبول الوافد من جهة أخرى. وكذلك تبدو قضية الغموض قضية إشكالية بمقدار درجة التأثر بالوافد الذي يخلق غرابة لدى المتلقي.

وظاهرة الغموض كما تجلّت من خلال الشعر العربي القديم، ارتبطت بانفتاح المجتمع العربي على الثقافات الأخرى، ودخول مفردات ثقافية جديدة، وحدوث تأثر واضح بالثقافة اليونانية ذات الطابع العقلي والفلسفى، والثقافة الهندية والفارسية اللتين تميزتا بالمنحيين: الروحي والمادي.

وبدخول الحملة الفرنسية مصر، والبعثات العربية إلى الغرب، وحركتي الاستشراق والاستعمار، وحركة المهاجر – شهد المجتمع العربي علاقة جديدة مع الثقافات الأجنبية (الغرب الصاعد). إلا أن الفرق بين انفتاح المجتمع العربي القديم على الثقافات الأخرى، وانفتاح المجتمع العربي الحديث على الثقافات الغربية – هو أن الأول (القديم) كان فى حركة صعود واختيار وتمثل، أما الثاني (الحديث) ففي حركة انحسار وتقبل. وهذا يعني أن المجتمع القديم قد تمثل الوافد وهضمه وطوره فأخصب به ثقافته، الأمر الذي أدى إلى تحّولٍ نوعيٍّ فى الفكر والثقافة والأدب والفن. فهل استطاع المجتمع العربي الحديث الإفادة من الوافد وتمثله واستيعابه ضمن مخيال الثقافة العربية ؟ أم أنه تحول إلى حركة استهلاكية دافعها الافتتان بالمنجز الغربي، دون التفاعل الواعي معه.

وقضية الغموض باعتبارها أزمة تلقٍّ – أيّا كانت أسبابها – لم تكن بعيدة عن مجمل المشكلات التي وُجدت فى المجتمع العربي جراء التعامل مع الغرب، أو الحضارة الغربية



الحديثة؛ فالمشكلات العويصة قد ضربت بجذورها فى كل قطاعات المجتمع العربي: الاقتصادي، الاجتماعي، الثقافي، الفكري، العسكري الأمني، الفني... إلخ. فضمن هذا النسق من المشكلات تندرج مشكلة الإبداع باعتبارها واحدة من أكثر المشكلات تعقيداً.

ولما كانت جميع قطاعات المجتمع - عدا الإبداع - تخضع فى ترتيبها ومعالجتها إلى رقابة المجتمع والسلطة بشكل مباشر، وتخضع لشروطه وفق المعطيات الاجتماعية والسياسية والدينية والأخلاقية - فقد تكيف الناس مع تلك المعطيات والشروط، وتعرفوا عليها وألفوها، بغض النظر عن مواقفهم منها.

إلا أن المبدعين استطاعوا أن يفلتوا من هذه الرقابة والشروط، واكتسبوا نوعاً من الحرية سمح لهم أن يذهبوا بالإبداع إلى أقصى حدود الممكن من التساؤل والإجابات والتجريب والخروج عن المألوف والسائد، فأنتجوا - نتيجة لذلك - إبداعاً غريباً على ذائقة المتلقي العربي الذي لم يتعرّف - بشكل واع - على مصادر هذا الإبداع وإطاره الفلسفي الذي ينطلق منه. فكانت تهمة الغموض أولى التهم التي وجهها المتلقي العربي للإبداع المعاصر فى وطنه "شعر الحداثة العربية".

ولقراءة ظاهرة الغموض، كان لا بد من التعرف على مصادرها التي اتكأت عليها وأخذت عنها، كذلك لا بد من معرفة موقعها فى خط التحول الذي شهده الأدب العربي الحديث.

لقد تعرف الشعر العربي الحديث على مدارس الإبداع الغربي واتجاهاته من خلال ذلك الانفتاح على الحضارة الغربية، يقول الدكتور محمد نجيب التلاّوى: "والحقيقة أن الاتصال بأوروبا عن طريق الاستعمار أو البعثات التعليمية قد تسبب فى الاتصال بالثقافة الأوروبية؛ مما أتاح لتيار جديد من الفكر والفن التسرب إلى المجال الإبداعي، وهو أمر طبعي، وشعرنا العربي يمتلك القدرة على الاستجابة والتطور"[1].

---

(١) عمر الدقاق(دكتور) وآخرون: تطور الشعر الحديث والمعاصر ط١ دار الأوزاعي (بيروت - لبنان) (١٤١٦هـ-١٩٩٦م) ص ٧١.



هذا - وقد تجلى ذلك التأثر فى عصر النهضة أول ما تجلى، وشمل عددا من المدارس الشعرية: الإحياء والتراث، الكلاسيكية، الرومانسية (مدرسة الديوان). كذلك كان لحركة المهاجر دور بارز فى تحريك قاع الإبداع العربي، فظهر رواد أضافوا إضافات واضحة فى حركة تطور الشعر العربي الحديث، منهم: جبران، نعيمة، ندرة حداد، قيصر خوري، شفيق معلوف، جورج صيدح، شكر الله الجر.كذلك تجلت هذه الإضافات - التي تأثرت بالغرب - من خلال مدرسة (أبوللو) "أحمد ذكي أبو شادي". وقد مارس هؤلاء المبدعون تأثيرهم القوي على القصيدة العربية، إلا أن هذا التأثير - فى معظمه - لم يتجاوز تنويع القوافي وعدد التفعيلات وإدخال موضوعات جديدة.

إلا أن التأثير الحاسم فى شكل القصيدة العربية كان فى منتصف أربعينيات القرن العشرين؛ وذلك فيما عرف بحركة الشعر الحر التي قادها عدد من الشعراء، أبرزهم: نازك الملائكة، بدر شاكر السيّاب، البياتي، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، وغيرهم من الشعراء.

وقد كان معظم تأثر الأدب العربي الحديث - منذ ظهوره وحتى منتصف الأربعينيات من القرن العشرين -يتراوح ما بين الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية. كذلك تأثر بعض المبدعين بأفراد بعينهم؛ فقد تأثر بدر شاكر الثياب - باعتباره أبرز هؤلاء الشعراء - بـ (ت.س.إليوت)، ولحقه بعد ذلك صلاح عبد الصبور.

ألا أن جميع تلك التحولات لم تخلق الغرابة أو الغموض فى الشعر العربي الحديث؛ فقد كان الإبداع العربي على امتداد النصف الأول من القرن العشرين - يتسم فى معظمه بالوضوح؛ وذلك لأنه لم يذهب بعيداً عن القصيدة العمودية، فقد تمثلت إنجازاته فى إيجاد احتمالات شكلية جديدة لكتابة القصيدة العمودية من خلال التحكم فى عدد التفاعيل، وفى إيجاد وحدة عضوية للنص، وفى تطوير الأساليب الفنية: الصورة، المجاز، استخدام الأسطورة... الخ.

وفى منتصف خمسينيات القرن العشرين ظهر - فى الساحة العربية- جيل جديد كان أوثق صلة بالحضارة الغربية ومفرداتها؛ فاستطاع الغوص عميقا في تراثها، وتعمق فى معرفة

خباياها واتجاهاتها التي هي أكثر جرأة فى التساؤل والتجريب، وتبنى كثيرا من التيارات الفكرية والفلسفية فى الغرب. وتعرف الجيل الجديد على المذهب الوجودي والمذهب السريالي. كما تعرف - أيضا - على رامبو وبودلير وتزارا وأندريه بريتون وأراغون ورينيه شار، وغيرهم من مبدعي الغرب. إلا أن أبرز ما صبغ ملامحهم هو تعرفهم على الحداثة الغربية بشقيها؛ الفلسفي والإبداعي، فاستطاعوا دمج كل مفردات الحضارة الغربية فى ربقة واحدة أسموها الحداثة، وذهبوا بها كونوه من معارف - إلى التراث: مساءلة، وحواراً، ورفضاً وقبولاً. وتوجهوا نحو الإبداع، فوسعوا حدود التجريب والتمثل للوافد، فأنتجوا أدباً جديداً فى شكله وتعبيره ورؤيته، الأمر الذي أدى إلى معارك عنيفة حوله.

هذا - وقد كانت "مجلة شعر" اللبنانية - بزعامة أدونيس (علي أحمد سعيد) و(يوسف الخال)- الرائد الأول لفتح خط شروع جديد لحداثة عربية. فقد كان روادها - ولا سيما أدونيس - من أبرز إبداعاتها والمبشرين برؤاها.

ومع ظهور تيار الحداثة فى العالم العربي، برزت ظاهرة الغموض فى الشعر العربي الحديث، فقد ظهرت فى كتابات أدونيس، وفى كتابات أنسي الحاج، وتأثر الجيل اللاحق بذلك، فشاعت الظاهرة- ولا سيما فى أشعار كتّاب قصيدة النثر- وأصبحت سمة من السمات البنيوية فى الشعر العربي.

ولفهم هذه الظاهرة فى إطارها المتكامل، كان لا بد من الوقوف عند مصادرها الفلسفية والفنية، والتي تتمثل - بدرجات متفاوتة بين ممثليها - فى الحداثة الغربية. ومن الصعب وعي ظاهرة الغموض فى الشعر العربي المعاصربعيداً عن وعي العلاقة المتشابكة ما بين الحداثة الغربية والحداثة العربية.

المبحث الأول

مفهوم الحداثة الغربية ونشأتها

تعد كلمة "الحداثة" من أكثر الكلمات مراوغة، لأنها ترتبط بمفردة حديث التي تتجاوز الأطر الزمانية والمكانية، فمفردة حديث تتجلى على طول مسار التاريخ البشريّ. فكل لحظة تحمل حداثتها وقدمها، فما هو حديث - كما يذهب "أكتافيوباث" -هو انتقالي وغير ثابت، وأن هناك حداثات عديدة بقدر ما هناك من حقب ومجتمعات(١).

هذا - وقد واجه معظم الباحثين الغربيين صعوبة فى تحديد مفهوم الحداثة، فانعكست هذه الصعوبة على تحديد تاريخ واضح ودقيق لها، ولذا كان التأريخ لها متبايناً مع تباين وجهات النظر حول مفهومها.

فقد ذهب هنري لوفيفر إلى أن مفردة "الحداثة" ظهرت فى القرون الوسطي لتشير إلى طريقة فى تبادل المواقع النيابية للتمثيل فى المجالس النيابية فى المدن التي كانت تدار وفقا لنظام المجالس البلدية فى شمال فرنسا، أو القنصليات فى جنوبها، حيث كان يطلق على المنتخبين أو المدعوين للمثول "المحدثين"، أما الذين انقضت فترتهم التمثيلية أو شارفت على الانتهاء. فقد كانوا يسمون (بالقدامى) تمييزاً لهم عن المحدثين(٢).

فمفهوم "الحديث" هنا يحمل (دلالتين) التجديد من جهة والانتظام من جهة أخرى. ويندرج مفهوم الحديث هنا ضمن القاموس السياسي، فلا يتمدد إلى القطاعات الأخرى ليحيل إليها بدلالة قريبة أو بعيدة.

وفى نهايات القرون الوسطي انسحب مفهوم "الحديث" على قطاع الموسيقى؛ فجرى استخدام الموسيقى الحديثة فى مقابل الموسيقى البائدة، وفى تلك الفترة كان الفن والفكر يقدمان نفسيهما باعتبار تلك الفترة فترة بعث للنتاجات العريقة، فأطلق لفظ "الحديث"

(١) أوكتافيوباث، الشعر ونهايات القرن العشرين، ت. ممدوح عدوان، (ط١ دار المدى للثقافة والنشر، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٨م)، ص ٣٠.

(٢) هنري لوفيفر، ما الحداثة، ت. كاظم جهاد، (ط١ دار ابن رشد، بيروت - لبنان ١٩٨٣م)، ص ١٣.



أول ما أطلق فى رأى هنري لوفيفر – على الموسيقى؛ لأنها كانت تشكل ميراثاً متحركاً، وقطاع ابتكار خالص(١).

ثم ظهرت بعد ذلك تقنيات جديدة وأبحاث شكلت ما يشبه حداثة عدوانية. وبنهاية القرن الثامن عشر بلغ مصطلح "الحداثة " حدّ الإشكالية"(٢) الذي تجلى فى الصراع الشهير بين القدامى والمحدثين.ومنذ تلك الفترة أخذ طابع التعقيد يتجلى فى المواقف والأفكار؛ فمن كان يدعو نفسه حديثا فى قطاع معين، كان يدعو نفسه مناوئًا للحداثة فى قطاع آخر(٣).

ويذهب "بيتربروكر" فى فهمه لمصطلح الحداثة إلى أن للمصطلح علاقة بعبارتي" القدماء والمحدثين". فمصطلح (محدث) أو (حديث) له تاريخ طويل؛ فمصطلح (modern) بصورته اللاتينية (modenus) استخدم لأول مرة فى أواخر القرن الخامس عشر، وذلك لتمييز الحاضر الذي أصبح مسيحياً على المستوى الرسمي، عن الماضي الروماني الوثني. وهو بهذا الفهم يعبر عن الوعي بحقبة تتصل بالماضي، ويعد نتيجة للانتقال من القديم إلى الجديد(٤).

أما "رايموند ولياميز" فقد ذهب إلى أن تعبير الحديث (modern) ظهر مرادفاً – بدرجة تزيد أو تنقص – لتعبير (الآن) فى أواخر القرن السادس عشر. وهو تعبير ورد ليميز الفترات الزمانية التالية للعصور الوسطى والعصور القديمة، وهى تعني حالة من التغير ربما للأفضل(٥).

---

(١) ما الحداثة ص ١٤.
(٢) الإشكالية: مصطلح يتجاوز المشكلة، فهو تداخل عدد من المشكلات فى حقل واحد تبرز باعتبارها مشكلة كبرى
(٣) ما الحداثة ص ١٤.
(٤) بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ت. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور (ط١ منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبي – الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩٥م)، ص ١٩٩.
(٥) رايموند وليامز، طرائق الحداثة، ت. فاروق عبد القادر، (سلسلة عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة – الكويت ١٩٩٩م)، ص٥٢.



وفى القرن الثامن عشر تم استخدام "يحدث" و"الحداثة" و"حداثي" دون حسها الساخر ليصفوا به التعصير والتحسن، وفى القرن التاسع عشر بدأ التعبير يأخذ صحة ما هو مرغوب وتقدمي[1].

أما الحداثة باعتبارها عنواناً لحركة ثقافية شاملة، وللحظة ثقافية، وتعبير عن الصياغة السائدة عما هو حديث – فقد تبلورت – فى رأى رايموند وليامز- بين عامي (١٨٩٠م-١٩٤٠م)[2].

وقد ذهب أوكتافيوباث إلى أن الحداثة لا يمكن النظر إليها خارج دائرة النزاع بين القدماء والمعاصرين، فتوجد عدد من الفترات الحديثة بقدر ما يوجد من حقب تاريخية، ولكن تكمن المفارقة فى أن جميع تلك الفترات لم يبرز فيها مجتمع عدّ نفسه مجتمعا حديثاً إلا مجتمع الحقبة الأخيرة[3].

ومع ذلك يشكك "أوكتافيوباث" فى فكرة وجود تراث حديث، فهذه العبارة – فى رأيه – تتضمن أكثر من تناقض منطقي وألسني، فهي لا تعدو كونها تعبيراً عن الوضع الدراماتيكي للحضارة التي لا تبحث عن أساسها فى الماضي أو فى مبدأ ثابت، بل فى التغير[4].

أما مفهوم الحداثة فقد اختلف الباحثون حوله؛ نتيجة لاختلاف منطلقاتهم. فالحداثة عبارة عن حركة فنية ظهرت في مطلع القرن العشرين متأثرة بالتطورات التي حدثت في مجال التحليل النفسي والتجريب التمثيلي الطليعي، وكان ظهورها رد فعل طبعي لأزمة المعاصرة، وقد اكتسب قيمة إضافية بسبب الحرب العالمية الأولى[5].

---

(١) طرائق الحداثة، ص ٥٣.
(٢) المرجع السابق، ٥٣-٥٤.
(٣) أوكتافيوباث، أطفال الطين (الشعر الحديث من الرومانسية إلى الطليعة)، ت. أسامة أسبر، (ط١ دار الينابيع، دمشق ٢٠٠١م)، ص ٣١.
(٤) المرجع السابق، ص١٨.
(٥) سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقد) ت. أحمد الشامي، ط ١ (المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ٢٠٠٢م.) جزء ٢ (معجم النقد). ص ٢١٤.



يقول مالكوم برادبري: (ومن الناحية التاريخية نحن نستخدم هذا المصطلح لتحديد فترة انتهت منذ أمد طويل، أو فترة انتهت توّاً؛ كاستعمالنا مصطلحات مثل "الحداثة الأولية port – modernism"، "والحداثة البدائية pleura – modernism". "والحداثة الجديدة new – modernism" و"ما بعد الحداثة post- modernism"[1].

يشير ما ذهب إليه "ما لكوم" بشكل ضمني إلى أن الحداثة باعتبارها مفهوماً، لا يلتصق بها هذا المفهوم التصاقاً يمنعها من اللبس والتداخل المفهومي والتاريخي؛ فالحداثة – بهذا – ليست موضوعاً ذا عناصر ثابتة ومحددة تحيل بدقة إلى ظاهرة معينة تحدّها من غيرها، بل هي خصائص وسمات تتوافر لفترة محددة، يمكن التعرف عليها من خلال هذه الخصائص التي ترتبط بسياق تاريخي ومكاني محددين، ويمكن أن تتوافر هذه الصفات والخصائص فى سياقات أخرى، وبصفات تختلف باختلاف الزمان والمكان.

هذا – وقد ارتبط تاريخ هذه الكلمة بطبيعة المفهوم الذي يراد منها؛ لذا لا يمكن تحديد تاريخها إلا بتحديد أي المفاهيم هو المقصود؛ فمصطلح أو مفهوم الحداثة مر بمراحل من التغيير السريع، الأمر الذي أدى إلى الاختلاف حول تفاصيله وطبيعته.

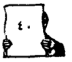
يؤكد "مالكوم برادبري" وجود عبارات يحوم حولها مفهوم ومصطلح الحداثة، وهو ما استقر عليه النقد فى تحديد بعض جوانبها، مثل: الحركة الحديثة، التراث الحديث، القرن الحديث، المزاج الحديث، ثم "الحداثة" التي تذكر كما يذكر عصر النهضة أو عصر التنوير[2].

ومع هذه المحاولة لتحديد مصطلح الحداثة، يعود "مالكوم برادبري" ليؤكد أن هذه التسمية تحتوي على الكثير من ظلال المعنى التي يصعب استخدامها بصورة دقيقة[3]. وهناك من يعد الحداثة خير ما يعبر عن الزمن الحاضر، وهناك من يرى أنها ذات تأثير

(١) مالكوم براديري وجيمس ماكفارلن، (مصطلح الحداثة وطبيعته). في الحداثة، تحرير مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن، ت.مؤيد حسن فوزي، (ط٢ مركز الإنماء الحضاري، -حلب- سوريا، ١٩٩٥م)، ج١، ص ٢١.

(٢) الحداثة، ج١، ص ٢١-٢٢.

(٣) المرجع السابق، ج١، ص ٢١ -٢٢.



محدود وهامشي فى الحاضر. والمعنى الحقيقي للحداثة يكمن - في رأي مالكوم- بين هذين الرأيين[١].

ويرى بعض الباحثين أن الحداثة حركة مثل الحركات التي ظهرت فى التاريخ؛ حركة تسير فى طريق تعميق إدراكنا للفن والإنسان، وهى قد لا تكون التيار الوحيد أو الحركة الوحيدة، ولكنها بالتأكيد هي التيار الرئيس، فهي كالرومانسية من حيث كونها انتفاضة ذات طابع عالمي، ضد مخلفات الماضي الفنية؛ انتفاضة ذات أفكار وأشكال وقيم بارزة، انتشرت من قطر إلى آخر لتصب فى التراث الغربي[٢].

ويؤكد "رايموند وليامز" أن الحداثة يمكن تحديدها بوضوح؛ وذلك باعتبارها حركة متميزة من حيث ابتعادها القصدي، وتحديدها الدائم للأشكال الأكثر تقليدية فى الفن والفكر، إلا أنها تتميز - أيضا - من حيث تنوعها الداخلي الهائل فى المناهج والتوجهات، فهي حركة قلقة لا يقر لها قرار[٣].

أما "مارشال بيرمان"، فقد ذهب فى بحثه إلى أن هنالك ثلاثة عقود من البحث المضني - فى العالم من أقصاه إلى أقصاه - لاستكشاف معاني (الحداثة) لجلائها. إلا أنها لم تثمر إلا أشكالاً منحرفة ومتناقضة؛ ولذا اقترح رؤية لعلها تسهم فى السيطرة على هذا المفهوم المتشعب؛ فهو قد قام بتقسيم الحياة الحديثة إلى مستويين: مادي وروحي، بناء على استجابات النقاد والباحثين؛ فالبعض يتبنى البعد الروحي باعتباره مقياساً يحدد مفهوم الحداثة؛ وبذلك تكون الحداثة نوعاً من الروح الخالصة التي تتطور وفقاً لمتطلباتها الفنية والفكرية المستقلة. أما البعض الآخر فيقحم فى دائرة الحداثة جملة معقدة من البني والصيرورات المادية والسياسية[٤].

---

(١) الحداثة، ج١، ص ٢٩.
(٢) المرجع السابق، ج١، ص ٢٩.
(٣) طرائق الحداثة، ص ٦٨.
(٤) مارشال بيرمان، حداثة التخلّف، ت. فاضل جكتر، (ط١ دار كنعان، دمشق - سوريا ١٩٩٣م)، ص ١٢١.

هذا - والحداثة ليست بمنأى عن الهزات التي تتعرض لها المجتمعات، فتؤدي إلى تقويض بناءاتها الحضارية والفكرية، فتستثير هذه الهزات الهمم لبناء البديل. فالحداثة - في رأي مالكوم وجيمس - هي نتاج هزة كاسحة ومدمرة. وهذه الهزات تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والأدب والفكر؛ وهي أقرب إلى الهزات الزلزالية التي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع رئيسية:[١]

النوع الأول: هو ما أسماه بالهزات البسيطة (tremors) التي تتعلق بالموضة أو (التقليعة) وهي غالباً ما تأتي بها الأجيال المتعاقبة وتستمر هذه (التقليعة) مدة لا تزيد عن عشر سنوات.

النوع الثاني: هو ما يمكن نعته بالإزاحات الكبيرة (displacement)، وهي هزةٌ تُخلف وراءها تحولات عميقة وواسعة. وغالباً ما يستمر تأثيرها مدة طويلة تقاس بالقرون.

النوع الثالث: هو ذلك النوع المدمر والكاسح (catailgesm) - وهو نوع من الهزات يقوّض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري، ويتركها أكواما من الأنقاض تعلل النفس نعتها بـ (الأطلال النبيلة)، وهي ما تؤدي إلى استثارة الهمم للبحث عن البديل. ولعل الحداثة الأخيرة التي ارتبطت بالغرب، كانت نتيجة لهذا النوع الأخير من الهزات؛ وهي هزات كاسحة خلخلت البناءات المادية والفكرية والجمالية للمجتمع الغربي؛ فدمرت كل ما هو قائم، فاستأثرت الهمم للبحث عن البدائل التي تلبي حاجات الروح الجديدة التي خرجت من تلك الأنقاض. والفن الجديد الذي ظهر في الغرب - آنذاك - إنما هو نتيجة لهذا النوع من الهزات الكاسحة. وقد كان هو نفسه هزة كاسحة بحد ذاتها كما يذهب جيمس[٢].

---

(١) الحداثة، ج١، ص١٩.

(٢) الحداثة، ج١، ص١٩.



الحداثة وفقاً لهذه الرؤية ليست سوى مجموعة خصائص توافرت للفن والإبداع الغربي فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وهي خصائص واضحة وعميقة، مّيزت حداثة الأزمان الأخيرة عن رصيفاتها فى التاريخ. ويقول هربرت ريد: " شهدت الأزمان السالفة كثيراً من الثورات الفنية - جحافل جيل جديد جاء بثورة فنية جديدة... أما ما يسميه بعضهم بالثورة الفنية المعاصرة فلا أعتقد أن لفظة (ثورة) مناسبة لهذا السياق. إنها تحطيم بل انحلال مأساوي"[١].

ولعل هذا الوصف يحمل شيئاً من الدهشة والمبالغة والحيرة الناتجة عن التغيرات العميقة التي شهدها الإبداع والفن الغربي؛ نتيجة للتحولات التي طرأت على ذلك المجتمع فى أغلب مناحيه، الأمر الذي أدى به إلى التشتت وتعدد الروافد والاتجاهات والهموم.

فالحداثة - كما يذهب معظم الباحثين مفهوم عصيٌّ على التعريف، يتساءل هنري لوفيفر: "هل من الممكن تعريف هذه الحداثة كبنية أم كدليل إلى بنية؟[٢] وهل هي ساعية إلى حالة من التوازن ستعمل على تحديدها؟ كلا. فقد أبان التحليل؛ وسيظل يبين عن تناقضات عميقة جائلة فيها. وتبحث حقبتنا فى الواقع عن سبل لإيجاد توازن والتحام نهائيين"[٣].

هذه التساؤلات قادت هنري إلى القول باستحالة تعريف الحداثة باعتبارها فكرة أو أفقاً يكشف عن نفسه تدريجياً؛ لأن هذا الاتجاه من التحديد سيخلط - فى رأيه - بين العالمية والحداثة.فالحداثة فى الإبداع ليست - فى واقع أمرها - إلا ما يبرز باعتباره جديداً من خلال تلك السلاسل من تحطيم الشكل[٤].

وتحطيم الشكل كان هو العلامة المميزة للحداثة الأخيرة؛ فهي محاولة لشق طرق جديدة من قبل الشعراء والفنانين ليصلوا إلى فن مستحيل، فن يرقد فى المستقبل، والوصول إليه يقتضي مغامرة عنيفة ومستمرة وعنيدة، يقول أوكتافيوباث: "وعلى الرغم من أن الحداثة شقت طرقاً جديدة، تحرك الشعراء والفنانون عليها بسرعة. وهكذا

(١) الحداثة، ج١، ص١٩.
(٢) ما الحداثة، ص ٤٣.
(٣) المرجع السابق، ص ٤٤.
(٤) طرائق الحداثة، ص ٦٨-٦٩.



بمجاوزة لغياب الزمن وصلوا إلى النهاية وارتطموا بحائط، كان العلاج الوحيد انتهاكا جديداً. افتح ثغرة فى الحائط، اقفز فوق الهاوية. وتبع كل انتهاك عائق جديد، وكل عائق قفزة أخرى[1].

والحداثة هي أسطورة العصر الحديث - كما يسميها البعض - أو سرابه؛ أسطورة مليئة بالرعب والمغامرة والتغير. وهي ترتبط بالمجتمع الغربي إلى حدّ بعيد؛ فقد عدها "بيتر بروكر" فى كتابه " الحداثة وما بعد الحداثة" بأنها ظاهرة تميز الثقافة الأنجلو- أميركية والأوربية فى القرن العشرين: " إن مفهوم الحداثة وما بعد الحداثة يعد ظاهرة تميز الثقافة الأنجلو - أميركية والأوروبية فى القرن العشرين فى المقام الأول. ولو أنها ترتبط بقدر من العلاقات المتغيرة بتلك الثقافة[2]. فالحداثة وفق هذه الرؤية، هي ظاهرة ارتبطت بتطور المجتمع الغربي ومؤسساته، فأفرزت إبداعاً متنوعاً فى اتجاهاته وأسئلته وروافده، الأمر الذي أدى إلى صعوبة تحديد مفهوم محدد ودقيق لها.

هذا- وعلى الرغم من أن هناك صعوبات اكتنفت تعريف الحداثة، إلا أن هناك بعض المحاولات التي سعت لإعطاء تعريفات محددة لها.

يرى"نورثروب فراي" أن الحداثة هي ذلك النمط من وعي الإنسان المعاصر، واهتمامه باللحاق بحركة الزمن، وهذا الوعي غالباً ما ينتهي باليأس لتزايد سرعة هذه الحركة[3].

ويذهب " مالكوم براد برى" إلى أن الحداثة إحساس يجعلنا نتصور بأننا نعيش فى زمن حديث كل الحداثة، وأن التاريخ المعاصر هو منبع أهميتنا، وأننا - أيضا - نتاج لسيناريو الحاضر وليس الماضي، والحداثة حالة "طازجة من حالات الفكر الإنساني؛ تلمسها واكتشفها الفن الحديث ونفر منها"[4].

---

(١) أطفال الطين، ص ٤١.
(٢) الحداثة وما بعد الحداثة، ص ٥.
(٣) الحداثة، ج١، ص ٢٢.
(٤) المرجع السابق، ص ٢٢.

أما رولان بارت، فقد ذهب إلى أن الحداثة تبدأ مع البحث عن أدب مستحيل؛[1] وهو ذلك الأدب الذي يقوم على مفهوم الكتابة التي تبخر المعنى الحرفي، وتعد باحتمالات عديدة للمعنى[2].

ويذهب "بول دي مان" إلى أن تأمل مصطلح الحداثة بتكرار متزايد سيحولها إلى سلاح أيديولوجي ومشكلة نظرية. "فالحداثة" مفهوم يستعمل لمحاولة تعريف الذات بوصفها طريقة لتعريف الحاضر، وهذا يحدث- فى رأيه - فى فترات الابتكار المشهود؛ الفترات التي تبدو إبداعية على نحو غير عادي، وفى هذه الحالة لا تكون الحداثة قيمة فى ذاتها بل ستشخص باعتبارها مجموعة من القيم التي توجد وجوداً مستقلاً عن الحداثة[3].

والحداثة - فى رأي بول دي مان- توجد بصورة رغبة لدكٍّ كل ما يأتي أولاً، على أمل أن تصل أخيراً إلى نقطة يمكن أن تسمى بالحاضر الحقيقي، نقطة الأصل التي تسمى الانطلاقة الجديدة، ويبلغ هذا التفاعل الذي يجمع بين النسيان المتعمد وبين فعل هو أيضاً أصل جديد - القوة الكاملة لفكرة الحداثة.[4]

ويكمن التناقض فى القبض على مفهوم ومصطلح الحداثة فى اكتشاف مقدار من التقييدات التي تواجه المرء إذا حاول العثور على تعريف مفهوم المصطلح، ولا سيما فى الأدب؛ فسرعان ما يضطر المرء إلى اللجوء إلى الصيغ المتناقضة من نحو تعريف حداثة الفكرة الأدبية بوصفها الطريقة التي تكشف بها استحالة أن تكون حديثة.[5]

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الحداثة هي فن التحديث؛ فن الابتعاد الصارم عن المجتمع، فالحداثة كما يعتقد التعبيريون، هي فن "اللافن" الذي يحطم الأطر التقليدية، ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية التي لا تحدها حدود، فهي فن الضرورة الذي ودّع

(١) رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ت.محمد برادة، (ط١ الطليعة للطباعة والنشر، الرباط - المغرب ١٩٨٠م)، ص ٥٥.

(٢) رولان بارت، نقد وحقيقة، ت. منذر عياشي(ط١مركز الإنماء الحضاري١٩٩٤م) ص١٨.

(٣) بول دى مان، العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)، ت. سعيد الغانمي، (ط١ منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي - الإمارات العربية المتحد، ١٩٩٥م)، . ص ٢٢٦.

(٤) العمى والبصيرة، ص ٢٣٢ -٢٣٣.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٢٨.



العوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها فن القرن التاسع عشر، واعتمد بدلاً منها العوالم الغنائية الموغلة فى الخيال والتهكم والقدرة على الإبداع والتحطيم فى آن واحد[1].

ومفهوم الحداثة يختلط اختلاطا كبيراً بعدد من المفاهيم، حتى إن بعض دارسي الحداثة ذهبوا إلى أن التلفظ بهذه المفردة هو مجرد وهم وفخ لا يشير إلى شيء ذي غناء. يقول هنري لوفيفر" (وحين يجري تلفظ كلمات مثل: الأزمنة الحديثة، أو التقنيات الحديثة، أو الفن الحديث فإن انطباعاً يسود بأنه قد تم هنا تلفظ كلمات ذوات معنى، فيما لم يحصل فى الحقيقة قول شيء، لقد تمت- فقط- الإشارة بالإبهام إلى اختلاط يتعذر حله، قائم بين الموضة والحال والمقبول والدائم والمعاصر)[2].

وبجوار هذه التعريفات فقد برز الاتجاه الاجتماعي الذي وقف على هذه الضبابية التي حامت حول هذا المفهوم، فاستطاع أن يقدم رؤية- أحسب أنها- استطاعت أن تفك هذا الاشتباك، فقد اعتبر "بارسونز" مفهوم الحداثة نسقاً خارج السيطرة، فهو مفهوم يظهر بأشكال عديدة فى النص، وهذا الزعم - فى رأيه - يعني - ضمناً - أن الحداثة ظاهرة اجتماعية حتمية تمثل مرحلة من مراحل تطور المجتمعات الإنسانية، حيث تتجه إليها تلك المجتمعات طبقاً لقوانين تطورها الخاصة[3].

هذا- ومن أكثر الآراء قبولاً هي تلك التي تنظر إلى الحداثة باعتبارها ظاهرة غربية تجلت فى الأدب من خلال مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم"الواقعية" ثم من بعدها الرومانسية. وكان ديدنها التجريد، حركات مثل: الانطباعية، التعبيرية، التكعيبية، المستقبلية، الرمزية، التصويرية، الدوامية، الدادائية، السوريالية؛ مع أن هذه الحركات لا يوجد ما يوحدها، بل جاء بعضها ثورة كاسحة على بعضها الآخر[4].

---

(١) الحداثة، ج، ١ ص ٢٧ -٢٨.

(٢) ما الحداثة ص ٣١.

(٣) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ت. د. محمد حسين غلوم، مراجعة محمد عصفور، (سلسة عالم المعرفة- المجلس الأعلى للثقافة والفنون - الكويت، أبريل١٩٩٩م) كتاب رقم (٢٤٤)، ص ١٨١.

(٤) الحداثة، ج١، ص ٢٣.

أما التأريخ للحداثة، فقد واجه النقاد والباحثون صعوبة فى تحديده، وترجع هذه الصعوبات إلى الغموض الذي يكتنف الحداثة، وقد حاول مارشال بيرمان تحديد تاريخ واسع للحداثة، فقادته هذه المحاولة إلى تقسيم تاريخ الحداثة إلى ثلاث حقب:[1]

الحقبة الأولى: وهي التي تمتد من أوائل القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر؛ وهى بداية ممارسة الناس لحياة الحداثة، حيث يجهلون ما حل بهم، أو ما أصابهم، فهم يلتمسون الطريق بيأس أشبه بالعمى وذلك لعدم امتلاكهم لقاموس ملائم، فهم يكادون لا يعرفون معنى المجتمع الحديث الذي يمكن أن يشكل دائرة يوجد فى داخلها من يشاركهم محنتهم وآمالهم.

الحقبة الثانية: تبدأ مع المد الثوري الكبير مع التسعينيات من القرن الثامن عشر؛ فمع الثورة الفرنسية وأصدائها يبرز فجأة - وبصورة دراماتيكية - على المسرح جمهور حداثي عظيم، يتقاسم الشعور بالعيش فى عصر ثوري يولد هبّات متفجرة فى جميع ميادين الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية، وفى ذات الوقت فإن هذا الجمهور يتذكر معنى العيش فى عوالم ليست حديثة على الإطلاق، على المستويين: المادي والروحي. ومن هذه الثنائية الداخلية والإحساس بالعيش فى عالمين فى وقت واحد تنبثق - فى رأي مارشال- أفكار التحديث، وتنكشف الحداثة.

الحقبة الثالثة: تجلت فى القرن العشرين، حيث اتسعت عملية التحديث لتشمل كل العالم تقريباً، وتحققت معها الثقافة العالمية المتطورة للحداثة من خلال انتصارات باهرة فى مجـالات الأدب والفن

وتميزت هذه الحقبة باتساع رقعة جمهور الحداثة؛ إلا أن هذا الجمهور قد تمزق إلى أجزاء من الحشود التي تتكلم لغات مختلفة، تتفق مع تباينها. وفى هذه الحقبة فقدت فكرة الحداثة - المتصورة عبر العديد من الأشكال الممزقة - الكثير من حيويتها وتناغمها وعمقها؛ وفقدت بالتالي قابليتها لتنظيم حياة الناس وإعطائها؛ ونتيجة لذلك وجد الناس أنفسهم فى قلب عصر حديث فقد اتصاله بجذور حداثته بالذات.

(١) حداثة التخلف، ص ٨ - ٩.



هذا – وقد نظر معظم الباحثين إلى نص بودلير "رسام الحياة الحديثة" باعتباره نقطة مهمة فى تاريخ الحداثة. "هكذا يمضي، يعدو، ويبحث، عم يبحث يا ترى؟ أكيد أن هذا الرجل – كما أرسمه – هذا المتوقد ذو الحياة الحادة المسافر عبر الصحراء الكبيرة للشر، يعرف له هو هدف أسمى مما يصبو إليه الجوال العادي. هدف هو أسمى من اللذة الهاربة التي يوفرها ظرف ما، إنه يبحث عن ذلك الشيء الذي يجوز تسميته بالحداثة"[(١)].

تطورت شهرة بودلير فى القرن الذي جاء بعد موته (القرن العشرين)، حتى إن "بانفيل" ذهب إلى أن الثقافة الغربية كلما تحسست قضية الحداثة، زاد تذوقها وتقديرها لأصالة بودلير " فلو طولبنا بتحديد اسم الحداثي الأول لقلنا إنه (بودلير) بدون تردد[(٢)].

ومع هذه المرجعية التي تمتع بها بودلير، إلا أن معنى ما هو حديث ظل – فى كتاباته – مراوغاً بشكل غريب، من الصعب تحديده بدقة، ففي مقال "رسام الحياة الحديثة" يقول: "أعني بالحداثة ما هو عابر، سريع الزوال، طارئ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر أبدياً راسخاً بثبات"[(٣)].

هذا – وقد اعتمد بولدير معياراً شكلياً خالصاً، أبعده عن القبض على جوهر القضية؛ لأنه حوّل الأزمنة كلها إلى أزمان حديثة. يقول "بولدير": "لدى كل معلم قديم حداثته الخاصة به"[(٤)].

وذهب "بيرمان " إلى أن هذه الرؤية "البودليرية" – بقدر ما – نجحت فى الإمساك بنظرة حقبته وأحاسيسها، إلا أن ذلك يفرغ فكرة الحداثة من وزنها المميز كله، يفرغها من مفهومها التاريخي الملموس، فهو يجعل الأوقات كلها – بلا استثناء- أزماناً حديثة، ومن المفارقات المؤدية للسخرية أن نشر الحداثة عبر التاريخ كله أفضى إلى الابتعاد عن الصفات الخاصة التي تميز تاريخنا الحديث بالذات[(٥)].

---

(١) ما الحداثة، ص ١٧.
(٢) حداثة التخلف ص ١٢٤.
(٣) المرجع السابق، ص ١٢٤.
(٤) المرجع السابق، ص ١٢٥.
(٥) حداثة التخلف، ص ١٢٥.



هذا – وقد اتجه بعض النقاد والباحثين فى مجال الحداثة إلى الوقوف طويلاً عند مقولة رامبو: "من الضروري أن نكون حديثين بصورة مطلقة"[1] فوجدت قبولاً طيباً لديهم، على الرغم من أن التأويلات أدت إلى اختلافات فى تفسير مفهوم الحداثة عندهم.

ومن جانب آخر، ذهب بعض الباحثين إلى أن الصوت الأول الذي ارتبطت به الحداثة فى حقبتها الأولى هو صوت "جان جاك روسو". يقول مارشال بيرمان:" إذا كان هناك صوت نموذجي أولى فى الحقبة الأولى من عصر التحديث قبل الثورتين؛ الأمريكية والفرنسية، فإن ذلك الصوت هو صوت جان جاك روسو. فروسو هو أول من استخدم كلمة حديث(modernist) بالمعاني التي ستحملها فى القرنين: التاسع عشر والعشرين. كما أنه مصدر بعض تقاليد الحداثة الأكثر حيوية لدينا من أحلام اليقظة النوستالجية " الحنين إلى الماضي" إلى تمحيص الذات المستند إلى التحليل النفسي، وإلى ديمقراطية المشاركة"[2].

هذا – وقد صاحبت مفهوم الحداثة وتاريخها فى- رأي باث- كثير من الخلافات حول عدد من النقاط التي تتصل بها، فالحداثة تراث جدلي يزيح وعي اللحظة مهما كان؛ ولكن بعد لحظة يمنح مكانه لتراث آخر، وهو بدوره تجلياً للحداثة. كما أن الحداثة ليست مفهوماً مطلقاً؛ فهي تراث للعجيب محكوم عليها بالتعددية[3].

ومما يجب توضيحه هو أن الحداثة ليست جوهراً، بل هي وصف يطلق على طرائق محددة فى التعبير أو السلوك، تستند إلى رؤية واعية لذاتها، وتحاول من خلال هذه الرؤية فهم موقعها فى الحاضر بعد استيعابها لتاريخها، لتقفز نحو المستقبل فى مغامرة ليست مضمونة النتائج أو العواقب.

فالحداثة – مهما قيل حولها – لا تنفصل عن كونها مفهوماً ارتبط بشكل واع بالتفوق الذي تمتعت به الثقافة الغربية فى عدة ميادين، والأدب أحد تلك الميادين. وارتبطت الحداثة فى بناءاتها العميقة بالتطوير والتحديث فى البيئة المادية والروحية فى أوروبا عامة، وانعكس

---

(١) عن الحداثة، ج١، ص ٢١.
(٢) حداثة التخلف، ص ٩.
(٣) أطفال الطين، ص ١١.



صدى هذه الانتعاش - بصورة مباشرة وغير مباشرة - على ثقافات العالم بدرجات متفاوتة، ولذا كانت رؤية "أوكتافيوباث" من أكثر الرؤى نفاذاً إلى موضوع الحداثة؛ فقد ربط الحداثة بموضوعات تتصل ببروز المجتمع الغربي على سطح العالم كقوة مادية ومعنوية تقود العالم - شاء ذلك أم رفض - إلى مفاهيمه في الفكر والفن والإبداع والسياسة..إلخ، من خلال مؤسسات اعتمدت الدقة والتخطيط لتحقيق أهدافها.

والحداثة بهذا المعنى لا تنفصل عن المجتمع الغربي ورؤيته، ولا يمكن فهمها خارج هذه الدائرة.

المبحث الثاني

أثر التحوّل الاجتماعي في ظهور الحداثة الغربية

لم تكن الحداثة الغربية وليدة الصدفة، بل كانت نتاجاً لواقع اجتماعي وبيئة اجتماعية ومادية جرى تحويلها بعنف. فقد جرى تحويل كبير للبيئة الخارجية والداخلية للإنسان من خلال الثورات السياسية والاجتماعية والصناعية والثقافية، الأمر الذي أدى بالإنسان إلى تغيير علاقته الاجتماعية والسياسية وعلاقته مع ذاته ومع العالم.

وقد ظلت الحياة الغربية الحديثة تتغذى من منابع كثيرة ومتنوعة؛ من اكتشافات عظيمة في العلوم الفيزيائية التي أسهمت في تغيير تصور الإنسان إلى الكون وموقعه فيه. يقول هنزر. باجلز: "... وفي خلال القرن الذي تلى اكتشافات نيوتن ظهر تفسير جديد للكون: هو الحتمية، فطبقاً للحتمية يمكن النظر إلى الكون على أنه آلة زمنية ضخمة، أدارتها يد إلهية عند بدءِ الزمن وتُركت بدون اضطراب. وفي ما بين حركتها القصوى وحركتها الصغرى يتحرك الخلق المادي كله بطريقة يمكن التنبؤ بها بدقة بواسطة قوانين نيوتن. فلم يترك شيء للصدفة. فمن الممكن تعيين المستقبل من الماضي بالدقة نفسها التي تعين بها حركة الساعة في تقدمها... إن الحتمية الصارمة المتضمنة في قوانين نيوتن تعزز الإحساس بالأمان فيما يتعلق بموضوع الإنسان في الكون"[١].

فالاكتشافات المهمة في ميدان العلوم وضعت اليقينيات في مواضع التساؤل والشك، ووصفتها - كذلك - باليقينيات الجوفاء؛ فقد كانت هنالك إنجازات البيولوجيا والجينات التي أسهمت في معرفة الإنسان بالأحياء بصورة أقرب إلى حقائقها البيولوجية[٢] والفسيوليوجيه[٣]. كما استطاعت النظرية الدارونية (النشوء والارتقاء)- بافتراضاتها- أن تزعزع تصور الإنسان لنفسه باعتباره كائناً ينحدر من أصل سامي، فمن خلال نظرية

(١) هنز.ر. باجلز، رموز الكون"الفيزياء الكمية كلغة للطبيعة"، ت. د.محمد عبد الله البيومي، مراجعة د. سيد رمضان هدّارة، (ط٢ الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ١٩٨٩م)، ص ١٦-١٧.

(٢) البايولوجيا:علم الأحياء.

(٣) الفسيولوجيا: علم وظائف الأعضاء.



"النشوء والارتقاء" وُضع الإنسان بالقرب من نظرائه فى الأرض من الكائنات الأخرى؛ خاصة القردة.

هذه الرؤية التطورية جعلت الإنسان الغربي يُعيد النظر فى تصوره لذاته وللموجودات الحية من حوله، فغيّر نظرة التفوق والسمو والسيطرة إلى نظرة أكثر تواضعاً، وأحياناً وصلت به نظرته إلى نفسه درجة الابتذال " القرد العاري"، وهو وصفٌ أطلقه بعض العلماء على الإنسان، وهو يعني أن الإنسان قرد تخلص من الشعر المحيط به. وتعد نظرية النشوء والارتقاء من أكثر الاتجاهات العلمية تأثيرا فى الأدب؛ فقد قام المذهب الطبعي على افتراضاتها، كما أسهمت إسهاماً واسعاً وعميقاً فى تاريخ الأدب.

هذا – وتعد فتوحات العلوم من أبرز الإسهامات التي أدت إلى تحويل البيئة وتصور الإنسان لها؛ فقد أدت إلى تغيير كبير وخطير فى وعي الإنسان الأوروبي ورؤيته الجمالية للأشياء والموضوعات. يقول "أوكتافيوباث": " فإذا تلاشى العقل الشائخ، ولم يعد أكثر من رد فعل كيميائي، فإن المادة الشائخة أيضاً تفقد كتلتها، وتصبح طاقة مجردة فى الزمان – الفضاء، وأفقاً يتمدد بلا نهاية، ويرتد إلى نفسه بلا نهاية، وإذا تحطمت المادة إلى ذرّات، وإلى جزيئات ذرية فما الذي نستطيع أن نقوله عن الوعي؟ لم يعد الوعي حجر الزاوية بالنسبة للفرد، فبالنسبة للبعض صار هذا الوعي مسرحاً لحرب بين كيانات جديدة، ربما لم تكن أقل وهمية من سيكولوجيا[١] عصر النهضة"[٢].

كذلك وجدت فى الغرب – آنذاك – حركة التصنيع الإنتاجي التي استطاعت أن تحول المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا، هذه التكنولوجيات استطاعت أن تخلق بيئات اجتماعية جديدة، وتدمر أخرى قديمة؛ فسرّعت – بذلك – وتيرة الحياة كلها، وأوجدت أشكالاً جديدة فى الفكر والفن والإبداع والسلوك...إلخ.

فالدور الذي لعبته التكنولوجيا يكمن فى قيمتها التقنية الجديدة: آلة الطباعة، اتصالات، آلات عمل توفر الجهد والوقت... إلخ. هذه التقنية أدت إلى تغيير القطاعات

---

(١) السايكولوجي: علم النفس.

(٢) الشعر ونهايات القرن العشرين، ص٣٧-٣٨.

التي انبثقت منها، وبالتالي أسهمت فى تغيير المجتمع أو تحوله. والإنسان باعتباره كائناً نفسياً واجتماعياً ومفكراً - يُعيد تكييف نفسه -باستمرار- مع بيئاته الجديدة ووسائطها[1].

فهذه الدراسات التقنية والتجارب التي تمت فى سياق علاقات اجتماعية وأشكال ثقافية قائمة، وهي تقنيات نموذجية، لها القدرة على تحقيق أهداف يمكن التنبوء بها على وجه الدقة.

هذا - وقد ذهب بعض الباحثين - نتيجة لشدة وقوة التحويل البيئي التي شهدوها- إلى افتراض أن واقعاً آخر يسكن هذا الواقع، وأن عالماً سرياً يسكن هذا العالم، لكن أي واقع آخر وأي عالم؟ إنه عالم التقنية والتسلط على الطبيعة؛ الحاضران الغائبان- فى آن وأحد - داخل ما هو حسي وإزاء حساسية تحاول تحديد نفسها دون أن تتوصل إلى أن تدرك بوضوح المرجع التقني الذي يساهم فى تحديدها[2].

فالحداثة الغربية - كما ذكرنا - إنما وُلدت من تغيرات عميقة وكبرى، وهي تغيرات يحكمها مبدأ الحركية الذي قال به "لوفيفر"؛ فهو مبدأ عامٌ، شمل: الحركية الاجتماعية(العلاقات بين الأفراد وبينهم وبين الموضع والعمل؛ فقد شهدت هذه العلاقات انقلابات مستمرة)، الحركية الثقافية (هي الالتزام بنوع من السلوك الذي يتسم بالليونة فى النشاطات والعلائق والأفراد والتكيف المتجدد، وقد أصبح ضرورياً بفعل عوامل التغيير"[3].

كان التحول فى المجتمع الغربي تحولاً جذرياً، فقد قام الإنسان الغربي بقلب كل البيئة المادية التي حوله، فأدت به إلى تحويل فى النظام الاجتماعي والسياسي والثقافي. فقد ذهب "مارشال بيرمان" فى تحليله إلى مسرحية جوته الشهيرة "فاوست" إلى ربط مشروع التنمية المأساوي والملهاة المستمر فى التطور فى النص المسرحي - بتراجيديا التنمية فى أوروبا، واعتبر مشكلات "فاوست - جوته" هي تلك المشكلات الدرامية التي عملت على هزّ

(١) طرائق الحداثة، ص ١٧٠.
(٢) ما الحداثة، ص ٣٤.
(٣) ما الحداثة، ص ٤٨.



المجتمعات الأوروبية فى السنوات التي سبقت الثورتين، الفرنسية والصناعية. يقول "مارشال": (........ فالتقسيم الاجتماعي للعمل فى أوروبا الحديثة المبكرة من النهضة والإصلاح إلى زمن "جوته" أفرزت طبقة كبرى من منتجي الثقافة والأفكار المستقلين نسبياً. وهؤلاء الاختصاصيون الفنيون والعاميون والقانونيون والفلسفيون، أبدعوا خلال أكثر من ثلاثة قرون ثقافة حديثة متألقة وديناميكية)[1].

فقد جعل "مارشال" موضوع كتابه "حداثة التخلف "كيفية صهر ذلك العالم الصلب من أجل تحويله إلى أثير؛ فالمحرك الداخلي للاقتصاد الحديث، والثقافة التي تنبثق من هذا الاقتصاد، يقدمان كل ما يبدعانه – من بيئات مادية: مؤسسات اجتماعية، أفكار ميتافيزيقية، رؤى فنية، قيم أخلاقية، فى سبيل خلق المزيد، والاستمرار اللانهائي فى عملية خلق العالم من جديد، هذه الاندفاعية – فى رأي مارشال – جرّت أبناء الحداثة وبناتها جمعياً إلى فلكها، وأجبرت الجميع على اكتشاف ما هو أساسي وذو معنى، ما هو حقيقي وواقعي فى الدوامة التي يعيش المرء فيها ويتحرك[2].

فالحركة الدءوبة- داخل أروبا وخارجها- أكسبت الواقع الاجتماعي فعالية متأنقة، وتكاثرت – في رأي " لوفيفر" – الأشياء، والأفراد، والموضوعات الخلاّبة. فصار الوضع – آنذاك – من الغنى والازدهار إلى درجة لا يمكن مقارنته بأي واقع سابق، كما لا يوجد مجتمع استطاع أن يقدّم قدراً هائلاً من المفاجئات مثل الذي قدمه مجتمع الحداثة الغربية[3].

هذا – وقد تم تحويل ذلك العالم القديم (الرعوي) إلى عالم أو بيئة حضرية يحكمها زمن صناعي حديث: المدينة، الآلة، السرعة، المكان، الهندسة الخلاقة، بناء المستقبل، فقد حوّل ذلك العالم القديم كليّة. يقول "وليامز": "ولا يمكن للتناقض مع التأكيد على الروح الرومانتيكي المركزي لإبداعية الروحية والطبيعة أن يكون أكثر وضوحاً مما عليه هنا"[4].

---

(١) حداثة التخلف، ص ٣٦.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٦٩.
(٣) ما الحداثة، ص ٤٣.
(٤) طرائق الحداثة، ص ٨٠.



فالحداثة لم يبزغ فجرها خارج دائرة التحولات السياسية والاقتصادية والطبقية التي ظهرت قبل عام (١٩١٤م). وهذا ما أدى بـ (أندرسون) إلى الأخذ بتحليل يضع الحداثة الأوروبية فى تقاطع مثلث من العناصر الاقتصادية والسياسية والطبقية التي ظهرت قبل عام (١٩١٤م). هذه النظائر التي أوجزت بأنها نظام حاكم شبه أرستقراطي واقتصادي رأسمالي شبه صناعي وحركة عمالية ناهضة كانت تضم شروط إمكانية الحداثة[١].

هذا - والحداثة لم تخرج من عالم قديم قبل أن يجرى تحويله، فالحداثة أساليب جديدة فى النظرة إلى الذات والبيئة والعالم والتعبير عنهما، فالواقع ليس سكونياً، بل هو متحرك، فكلما مضى نحو المستقبل تغير الواقع وتغيرت وسائط الإنسان فى العالم؛ فالأنماط يصيبها البلى، والبواعث يعتورها الفشل، والمشكلات الجديدة تلوح فى الأفق، فتحتاج إلى تقنيات جديدة، فكلما تغير الواقع كان على وسائط عرضه أن تتغير طبقاً له. والحداثة لم تخرج من اللاشيء، فهي قد نبعت من ذات الواقع القديم الذي جرى تحويله؛ فلذا نجدها تتداخل وتتقاطع مع ذلك الواقع القديم[٢].

---

(١) الحداثة وما بعد الحداثة، ص ١٢٢.

(٢) الحداثة وما بعد الحداثة، ص ٧٨ - ٧٩.

المبحث الثالث

المدينة ونشأة الحداثة الغربية

من أكثر القضايا التي رددها الباحثون، قضية المدينة والحداثة. يقول "مالكوم برادبري": (كان لكل بلد ساهم فى رفد تيار الحداثة تراث حضاري وتوتر اجتماعي وسياسي خاص به، أي كان لكل بلد خصوصيته الوطنية التي أضفاها على الحداثة، وإن أحد الأسباب وراء هذه الخصوصيات هو أن المدن هي الأماكن الطبيعية للحداثة)[1].

فأغلب جوانب أدب الحداثة التي تبنت التجريب فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر وتطورت إلى الصيغة التي استقرت عليها أخيراً - كانت فن المدن؛ خاصة المدن التي كان سكانها يتكلمون لغات شتى؛[2] يقول مالكوم برادبري: " فعندما نذكر الحداثة فإننا لا يمكن إلا أن نتذكر أجواء تلك المدن وما سادها من أفكار وحملات وفلسفات وقضايا سياسية، أجواء مدن مثل برلين وڤينا وموسكو وسان بطرسبيرغ فى نهاية القرن الماضي (التاسع عشر) وإلى السنوات الأولى من الحرب العالمية الأولى. كما نجد تلك الأجواء فى مدينة لندن فى السنوات التي سبقت الحرب وفى مدن زيورخ ونيويورك وشيكاغو فى سنوات الحرب وفى مدينة باريس فى كل الأوقات"[3].

هذا - وقد كانت تلك المدن أماكن للفن والفكر والمعرفة. وفى الوقت نفسه وجدت فى تلك المدن بيئات احتضنت كل ما هو جديد من تعقيد وتوتر خاص بحياة المدن. فقد كان هناك ترابط وثيق بين أدب الحداثة والمدن؛ ففي هذه المدن وجدت أعظم المؤسسات الأدبية الأساسية والناشرين وحماة الأدب والفن والمكتبات العامة والمتاحف ومحلات البيع والمسارح والمجلات. كذلك كانت هذه المدن مكان احتكاك بين الحضارات والتجارب. كما انتشرت مفردة التجديد، والنقاش، وأوقات الفراغ، والمال، والتغيرات العمرانية والإدارية السريعة، وتدفق الزوار من جهات شتى. كذلك كان ضجيج التجارة فى الأفكار والأساليب، كما وجدت الفرص فى التخصصات الفنية[4].

(١) الحداثة، ج١، ص ١٠٣.
(٢) المرجع السابق، ص ١٠٤.
(٣) المرجع السابق، ص ١٠٤
(٤) مالكوم برادبري(مدن الحداثة).في كتاب الحداثة، ج١، ص١٠٥.



والحداثة لم تكن بعيدة عن ضجيج المدن بكل ألوانه؛ بل هي- على وجه التحديد- صدى لهذا الضجيج الذي احتضنته المدن؛ فالفنان والمبدع انجذبا إلى روحية المدن الحديثة التي هي بدورها روحية المجتمع التكنولوجي الحديث، وأحيانا نفرا من هذا الضجيج والاختلاط، وشعرا بالاشمئزاز والضجر.

هذا - وقد صارت المدن الأوروبية فى نهاية القرن التاسع عشر- فى نظر كثير من الناس- جزءاً من اضمحلال العلاقات والالتزامات الطبقية والإقطاعية؛ فدفع ذلك الفنانين وشجعهم على البحث عن قيم جمالية جديدة مستمدة من واقع المدن الجديدة. فقد وصف " جوسيا سترونك" المدن الحديثة بالمراكز العاصفة للحضارة؛ وذلك بسبب المشاكل الاجتماعية وانصهار الطبقات والأجناس فيها، وبسبب تناقضاتها الاجتماعية وتناميها اللامعقول[1]. وقد انعكست هذه الفوضى الحضارية -فى المدن المختنقة بالسكان - على النصوص الأدبية والإبداع.

ومن أهم الدراسات التي حاولت تتبع حركة الحداثة داخل المدن ما قدمه "مالكوم برادبري" فى كتابه "الحداثة" تحت مبحث "مدن الحداثة" فتتبع بالرصد والتحليل الحداثة فى مدينة "برلين"؛ فقد شهدت برلين زخم الحداثة بين عامي(١٨٨٦-١٨٩٦)، حيث شهدت اضطرابا ونهجاً فى النشاط الأدبي الفكري؛ فأصدرت البيانات الأدبية، وتأسست الحركات والتكتلات والفرق المسرحية، وطبعت الدوريات، كما تعالت الصيحات والشتائم الاجتماعية، وتوحّد المبدعون واختلفوا ليتوحدوا مرة ثانية، كما تماهوا فى القضايا والمناورات السياسية والفكرية بحماس شديد.

فخلال تلك الفترة بدأت برلين تنتفض لتزيل عنها غبار العقم الحضاري الذي كان يغطيها، فاستقطبت رجال الأعمال والصناعيين والمهنيين والعمال والفنانين.أما ڤيّنا وبراغ فقد صارتا ما بين عامي (١٨٨٦-١٨٨٨) من أهم المدن التي شاركت في رفع الحداثة وأثارتا بعض الأفكار الخصبة المرتبطة، كما أنجبتا مجموعة من أبرز كتاب ذلك العصر: هوڤمينستال، رلكه، موزيل، وسيجموند فرويد؛ وهى شخصيات كان لها دور كبير فى

(١) المرجع السابق، ج١، ص ١٠٧.



إيجاد مفهوم الحداثة. كانت ڤيينا في نهاية القرن التاسع عشر مدينة ذات أوجه متعددة، فمن الناحية السياسية كانت تحتضن مجموعة متعددة من القصائد والحركات، وكانت تتمتع بخليط هائل ومشوش من الأيديلوجيات والبرامج. ومن الناحية الاجتماعية، كان يعيش فيها خليط من الطبقات الاجتماعية والأجناس. ومن الناحية الثقافية شهدت مجموعة من الفنانين والحرفيين التقليديين الذين كانت مهمتهم خدمة البرجوازية الصغيرة، ومجموعة من الكتاب والفنانين الذين كانوا يمثلون موجة الحداثة في ڤيينا[1].

أما في روسيا فقد تصاعدت موجة الحداثة في الفترة التي تمتد ما بين عامي (١٨٩٣ -١٩١٧). وأهم ما ميز روسيا- في تلك الفترة من الناحية الاقتصادية والسياسية- بروز المجتمع الصناعي، ومحاولات الإصلاح السياسي لمواكبة العصر، والنمو السريع للطبقة المتوسطة، كما تحولت العوائل الفنية إلى رعاية الفنون والآداب[2].

ومن الأشياء التي تستوقف الباحث محاولة النهوض التي حاولتها روسيا من خلال تحديث أساليبها ووسائطها، أو إنشاء مدن حديثة تقف بجوار مدن أوروبا التي ترسّخت فيها الحداثة؛ فاختلط مشروع التحديث بالمغامرة والإجهاد والمأساة؛ فقد استهلك إنشاء المدن - خاصة مدينة بطرسبيرغ - أعدادا هائلة من العمال. يقول "مارشال بيرمان":"... وعلى امتداد القرن التاسع عشر ظلت العاصمة الإمبريالية سان بطرسبيرغ أسطع تعبير عن الحداثة في الأرض الروسية. أريد أن أعاين كيف أن هذه المدينة... أوحت بسلسة كاملة من الاستكشافات المبهرة عن الحياة الحديثة، فخلال ثلاثة أعوام كانت المدينة الجديدة "بطرسبيرغ" قد أجهزت على جيش مؤلف من حوالي مئة وخمسين ألفاً من العمال الذين أصيبوا بعاهات دائمة أو ماتوا مما اضطر الدولة للتوجه نحو الأعماق الداخلية أبعد فأبعد، طلباً لتجييش المزيد والمزيد"[3].

أما مدينتي "شيكاغو" و"نيويورك" فقد كانتا وجهين للحداثة في أميركا؛ كانت "نيويورك" في رأي "إيرك همبرجر" كالمغنطيس، استطاعت أن تجلب الفلاحين من "صقلية"

(١) فرانز كونا(ڤيّنا وبراغ "١٨٨٦-١٨٩٦م"). في كتاب الحداثة، ج١، ص ١٣٢.
(٢) يوجين لامبيرت(الحداثة في روسيا"١٨٩٣-١٩١٧م).في كتاب الحداثة، ص ١٤٥.
(٣) حداثة التخلف، ص ١٦٧.



ومن "أوكرانيا" وخريجي جامعتي "ييل" و"هارفارد" المثقفين ثقافة علمية عالية، كذلك ترك الكثير من صبيان "أيوا" وقرى "أنديانا" و"أوهايو" تلك الأماكن، واتجه الناس - كذلك- نحو شيكاغو.

هذا - وقد كتب "كارل ساندريك": "وربما تقول من أول وهلة إن هذا المكان هو بمثابة جحيم بالنسبة إلى الشاعر؛ لكن الحقيقة هي أنه مكان جيد بالنسبة إليه؛ لأنه سيجد فيه ما يوقظه عندما يحتاج إلى يقظة. فى الحقيقة إن هذا المكان يلائم الإنسان المعافى الذي يريد مراقبة أعقد اللعب وأشرسها وأكبرها فى العالم- لعبة الاقتصاد والتبذير. إذا نظرنا إليه من هذه الزاوية فهو جيد وأنني أتصور أنك ستحبه"[١].

كانت شيكاغو منارة ثقافية متطورة ومكانا للرفاهية، فقد كتب "والاس ستيفنز": "الحداثة حركة شيكاغوية صرف، إنها تافهة ولا تبعث على التأمل أبداً"[٢]. فالحركة الحديثة فى شيكاغو تمثل اتجاها جديداً من الحرية والسلوك والأخلاق والفكر. يذكر "شيرودر": "... ثم ينتهي الأسبوع الأول ونحن فى مدينة صغيرة تقع على ساحل البحيرة. ربما نام أول من حاول أن ينام ستة أو ثمانية منّا؛ رجالاً ونساء تحت غطاء واحد ونحن قريبون من نار أضرمناها على ساحل البحيرة، حتى إننا نتسلل فى الظلام إلى مكان منعزل لنستحم جمعياً ونحن عراة. وكانت جميع أفعالنا بريئة، وكنا نشعر بالغبطة؛ لأننا كنّا نعيش حياة جديدة وحرة وجريئة، متحدّين فى ذلك تلك الحياة التي تصورناها مملة وهربنا منها جمعياً"[٣].

هذا - وقد أنتجت طبيعة الاقتصاد - في شيكاغو - نوعاً خاصاً من الشعور بالفردية الذي رسخته موجة المهاجرين إليها من شتى بقاع الدنيا؛ ففي الفترة الواقعة بين أعوام (١٨٩٠ -١٩١٩) وصل إليها حوالي عشرة مليون من المهاجرين، كان أغلبهم من أوروبا الشرقية وجنوب إيطاليا؛ وقد جلبوا معهم أشياء من ألمانيا غيّرت بعمق التركيبية الحضارية لنيويورك.

---

(١) إرك همبرغر (شيكاغو ونيويورك: وجهان للحداثة في أمريكا). في كتاب الحداثة، ج١ ص ١٦٢.
(٢) المرجع السابق، ص ١٦٣.
(٣) الحداثة، ج١، ص١٦٤.



ويعد تاريخ الحداثة الأمريكية اللاحق هو تاريخ التفكك الذي حصل بين الفنان والمكان؛ ذلك التفكك الذي لم يحصل أبداً فى إنتاج المبدعين السابقين.

أما باريس فقد كانت مركزاً لكثير من التطورات المهمة فى مجال الحداثة فى العقد الأول من القرن العشرين، فقد كان لسمعتها الراسخة – باعتبارها بؤرة للثقافة الأوروبية وموطناً للحركات المبكرة والاتجاهات البوهيمية الموجودة فيها – أكبر الأثر فى استقطاب المجددين، فما رافق الحداثة الباريسية من تنوع وتركيز – خاصة فى الفترة الواقعة بين (١٩٠٥ - ١٩١٤) – كان مدهشا حقا كما يذهب "أرك تشام"[١].

احتضنت باريس – فى فترة ما قبل الحرب – أشهر الحركات العالمية فى الإبداع وشهدت ميلاد لوحات بيكاسو الذي تحدى القوانين المتعارف عليها فى الرسم. كما شهدت أشعار "أبولينير" التي تجاوز بها حدود التقاليد الرمزية.

أما "لندن" فقد احتضنت – بشيء من الخجل – الحداثة ما بين عامي (١٨٩٠-١٩٢٠م)، فكانت "لندن" مدينة مكرسة للتجارة باعتبارها عاصمة لأعظم إمبراطورية استعمارية فى التاريخ البشري؛ فلذا تاريخ الحداثة فيها كان يحمل شيئًا من الريبة والشك.

هذا – وقد ساعد المركز الإمبراطوري "لندن" فى استقطاب كثير من الأمم، وأن يكون لها دور ثقافي يؤهلها للعب دور العاصمة الكبرى للفنون العالمية. ولكن مع هذا الدور فقد عدّها بعض الباحثين مدينة ذات حضارة تقليدية ضيقة الأفق ومحلية[٢].

هذا – وقد كان للحراك المتعدد الأبعاد فى المدن الأوروبية الحديثة دور حاسم فى التحول الاجتماعي الذي أدى بدوره إلى بروز ظاهرة الحداثة الأخيرة فى التاريخ؛ فقد كانت مدينة النصف الثاني من القرن التاسع عشر تتحرك فى بعد ثقافي جديد تماماً؛ وذلك لأسباب اجتماعية وتاريخية عديدة: "كان الأمر يتجاوز كونها مدينة شديدة الضخامة أو عاصمة لدولة مهمة، كانت مكاناً يبدأ فيه تكوين العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الجديدة بما

(١) أرك تشام (الثورة، نزعة المحافظة، والرجعية في باريس"١٩٠٥-١٩٢٥م). في كتاب الحداثة، ج١، ص١٧٤.

(٢) مالكم برادبري (لندن"١٨٩٠-١٩٢٠م). في كتاب الحداثة، ج١، ص ١٨٦.

يفوق معنى المدينة والدولة بمفهومها القديم، فهي مرحلة تاريخية مهمة متميزة امتدت فى الحقيقة فى النصف الثاني من القرن العشرين[1] لتشمل العالم بأسره".

وقوة التطور والتحديث التي اكتسحت المدينة الغربية الحديثة حملت وجوهاً متعددة من الإثارة والتحدي فى عملياتها المعقدة؛ التحرر والاغتراب، الاتصال والغربة، الإثارة وتحديد المعايير الخاصة التي يمكن تقصيها باعتبارها ظاهرة تشمل العالم كله[2].

فالحداثة ارتبطت بالمدينة وأنساق التحولات التي حدثت فيها؛لذا فهي فن المدينة التي استجابت للواقع الجديد، ولما كانت التحولات فى داخل تلك المدن تتفاوت فى عمقها وحجمها ومدى تقبل الإنسان لها، فقد جاءت حداثات المدن متفاوتة – فى عمقها واستيعابها – بين مدن الحداثة، يقول مارشال بيرمان: " لا بد للمقارنة بين بولدير ودستوفسكي من جهة، وبين باريس وبطرسبيرغ من جهة أخرى من أن تساعدنا على رؤية استقطاب أوسع فى التاريخ العالمي للحداثة. ففي أحد القطبين نستطيع أن نرى حداثة الأمم المتقدمة وهي تقوم بصورة مباشرة على المواد الناجمة من التحديث الاقتصادي والسياسي، وتستمد الزخم والرؤيا من واقع جرى تحديثه؛ من معامل وسكك حديد... حتى وهي تتحدى ذلك الواقع بأساليب ثورية وجذرية"[3].

هذا – وقد كان للتحويل العنيف والجذري الذي حدث فى المجتمعات الغربية بصورة عامة والمدينة الغربية على وجه التحديد – أكبر الأثر فى بروز جيل جديد يحمل رؤى شكلها ذلك التحويل؛ فقد عاش هذا الجيل فى عالم ألفه وكوّن حوله استجابات نفسية؛ وفجأة رأى عالمه الذي يحيطه بهالة من التقديس ينهار أمامه ويتحول إلى شكل مختلف. ففي بعض المدن الأمريكية كان التحويل عنيفاً؛ فهُدمت البنايات القديمة باعتبارها بالية وعقيم؛ يذكر "مارشال" هذا المنظر فى تعبير آسر " حين رأيت إحدى أحب البنايات إلى نفسي وهي تدمر كدمى لعين الطريق، أحسست بأسىً متأصل فى الحياة الحديثة، فكثيراً

(١) الحداثة وما بعد الحداثة، ص ١٤٦.
(٢) المرجع السابق، ص١٤٦.
(٣) حداثة التخلف، ص٢١٥.



ما يكون ثمن الحداثة الجارية المتوسعة متمثلاً بتدمير ليس فقط جملة المؤسسات والبنيات التقليدية مما قبل الحداثة، بل – وهنا تكمن المأساة – كل ما هو مفعم بالحيوية"[1].

فقد كان مشروع الحداثة مرافقا لمشروع التحديث المادي فى المدينة، وكانت إنجازات "موزيس" فى "نيويورك" عند نهاية القرن العشرين تمثل خلق مجال عام يختلف جذرياً عن أي مجال وجد من قبل؛ فقد كانت المحركات العملاقة والمنظومات الكبيرة لمنشآت ما بعد الحرب تلعب دوراً مركزياً، كذلك كانت طرق المرور السريع تجد الحماسة العالية من قبل المسئولين الذين ذهبوا إلى تقديم هذا العالم بوصفه العالم الحديث الممكن الوحيد، وصنفوا معارضيه بأنهم معارضو الحداثة والتقدم. فكل من يقف فى وجه الآلة كان يعد عدواً لها وانهزاميا وجباناً يخاف الحياة والمغامرة والتغير والنمو[2].

ففي ظل هذه البيئة ظلت ثقافة الحداثة تنتج – باستمرار – رؤى جديدة وتغييرات عذراء عن الحياة؛ فالدوافع الاجتماعية التي سرّعت تحويل العالم من حول الناس – خيراً كان أم شرّاً – قد بدّلت الحيوات الداخلية للإنسان. يقول "مارشال": "إن عملية التحديث حتى وهى عاكفة على استغلالنا وتغذيتنا تضفى الحياة على طاقتنا وتصوراتنا، تدفعنا إلى الإمساك بالعالم الذي يصنعه التحديث ومجابهته، إلى الكفاح فى سبيل امتلاك هذا العالم وجعله عالمنا نحن – أعتقد أننا، مع أولئك الذين يأتون من بعدنا، سوف نتابع النضال فى سبيل توفير ما يجعلنا نحسّ بأننا فى بيتنا، فى مسقط رأسنا فى هذا العالم حتى تكون الملاذات التي اجترحناها من شوارع حديثة وأجواء مفعمة بالحداثة، مستمرة فى تبددها وتحولها إلى أثير. لقد اختفى ذلك العالم القديم الذي كانت تجوب فيه الشياطين والآلهة والغيلان والكائنات الخرافية، وظهرت على أنقاضه المدينة المجردة وسط نُصبها القديمة وساحاتها العامة المهيبة، كما ظهر الوعي المخيف بالآلات؛ إنه تغيير كامل فى الواقع، تغيرت معه المثيولوجيا[3][4].

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٧٦.

(٢) حداثة التخلف، ص ٢٩٣.

(٣) المثيولوجيا: تعني علم الأسطورة.ولكنها في هذا السياق وردت بمعني الأسطورة.

(٤) حداثة التخلف، ص ٣٢٦.



ومع أن المدينة تخلصت من أساطير الرعب؛ إلا أنها كونت أساطير جديدة أكثر رعباً؛ أساطير تقود إلى الموت، وقد علق لوكوربوزيه (مهندس معماري) على ذلك الخطر والهشاشة في حركة المدينة بقوله: "أن نغادر بيوتنا يعني، لحظة عبورنا للعتبات، أننا في خطر أن نتعرض للقتل من قبل السيارات العابرة" (١).

فشوارع مدن الحداثة أصبحتْ لُغزاً. وصورة الإنسان في السيارة هي صورة الإنسان الجديد التي صارت هي بدورها أحد الألغاز التي تحيط بتلك المدن في القرن العشرين، كما صارت شوارع المدينة في أبهى صورة من حيث النظافة والتنظيم، ومع ذلك ترى فيها " جين جاكوبز "موتاً اجتماعيا وروحياً(٢).

أما داخل هذه المدن - خاصة الكبرى - فكانت هناك أشكال من التعقيد والتكلف في العلاقات الاجتماعية، تدعمها في أكثر الأحيان حريات استثنائية في التعبير، فقد ظلت هذه البيئة المفتوحة تتناقض باستمرار مع الأشكال التقليدية؛ فالمدينة الحديثة استطاعت أن تحتضن في داخلها أعنف التناقضات؛ التناقض ما بين الوحدة الفردية التي يتمتع بها الفرد وبين تجمع الحشود ورصها في المدن العملاقة والمصانع الضخمة والمكاتب الفارهة وفي الجيوش والأحزاب(٣).

هذا - وقد كانت المدينة مكاناً لتجمعات متباينة، عرقياً وثقافياً واقتصاديا، وكان للهجرة من الريف إلى المدن أكبر الأثر في بلورة مفاهيم الحداثة؛ فقد ركزت الهجرة في - رأي جين جاكوبز - على موضوعات الزحام والاغتراب والوحدة والتنوع، وهذه من أكثر موضوعات الحداثة بروزاً إلى السطح(٤).

والمدينة ما بين مدها وجزرها، وانفتاحها وتعقيدها، لم تبق على مجتمع ثابت ومستقر يمكن أن تعزى إليه الأنواع الجديدة من الأعمال؛ فالعلاقات في المدينة تحكمها العملية الاجتماعية المفتوحة والمعقدة والمتحركة؛ فقد كانت حقائق الحشد المتزايد والتنوع

---

(١) الشعر ونهايات القرن العشرين، ص ١١.
(٢) حداثة التخلف، ص ١٨٥.
(٣) ما الحداثة، ص ٣٧.
(٤) الحداثة وما بعد الحداثة، ص ١٣٨.



الاجتماعي الذي يمر عبر سيطرة مستمرة لبعض مراكز المدينة، وما يتبعها من تفاوت فى كل أوجه التطور الاجتماعي والثقافي الأخرى تؤدي إلى توسيع شديد فى أنماط الإدراك الحضرية، الداخلية أو المكتسبة أو المفروضة[1].

وقد فرض التحويل البيئي والمادي والمدني -على الإنسان فى داخل الحياة الحديثة- شروطاً قاسية حتى يستطيع التكيف مع هذه البيئة ومواجهتها، فقد وصف "مارشال" هذه الخطوة بلغة شعرية أقرب إلى العلمية فى ذات الوقت: "إن الإنسان فى الشارع الحديث، وهو المُقحم به إلى قلب هذه الدوامة يجرى دفعه إلى الاعتماد على موارده الخاصة – وهي فى الغالب موارد لم يبق له أن عرف أنه يمتلكها- وإجباره على بذل أقصى جهوده لمط هذه الموارد وتوسيعها فى سبيل البقاء. فمن أجل اختراق الفوضى المتحركة، يتعين عليه أن يتكيف ويدوزن نفسه بما ينسجم مع حركاتها؛ يتعين أن يتعلم ليس فقط كيف يتعايش معها بل وكيف يبقى متقدماً عليها ولو خطوة واحدة، لا بد من أن يغدو ماهراً فى التعامل مع العوالم السفلية والقفزات المفاجئة الرشيقة، مع الانعطافات والتحولات السريعة المباغتة الواخزة – وليس فقط عبر ساقيه وجسده، بل ومن خلال عقله وإحساسه أيضاً.

هذه البيئة المادية والروحية التي جرى تحويلها بعنف وعمق فى آن واحد هي التي أنجبت الحداثة فى الأدب والفكر، فقد فرضت هذه البيئة الجديدة مواقف جديدة، وأسئلة عديدة ظلت تحوم فى فضاءات المجتمع الغربي بصفةٍ عامة، وفي أجواء المدينة بصفة أكثر خصوصية. فأدب الحداثة الذي ظهر فى تلك الفترة التي امتدت من منتصف القرن التاسع عشر وحتى ثلاثينيات القرن العشرين يتمثل في تلك الاتجاهات الأدبية التي حمل أغلبها نغمة على ذلك المجتمع الذي حاول أن يُعقلن كلَّ ما يتصل بالإنسان؛ وذلك من خلال المناهج العلمية الصارمة التي تبنت مبادئ التجريب، ومن خلال عقلنة الفكر والإبداع، مفرغة – بذلك- الواقع الاجتماعي من كل أساطيره التي تتصل بالعوامل الروحية.

---

(١) المرجع السابق، ص ١٤٩.



المبحث الرابع

الحداثة في الإبداع

ذهب كثير من الباحثين إلى رد الحداثة إلى عدد من الحقول المتباينة، فالحداثة تتجسد في: الحياة، السلوك، الموسيقى، الرسم، النحت، العمارة، الأزياء، السينما، المسرح، الأدب بأجناسه المتباينة.. إلخ؛ فجميع هذه الرؤى سليمة، وفي مجملها تكون ما يعرف بمشروع الحداثة الذي امتلك هذا الزخم. إلا أن الذي جعل من الحداثة بؤرة إشعاع قوية أسرت العالم من أدناه إلى أقصاه، هو ذلك الإبداع الذي رافق النهضة الأوروبية في القرن التاسع عشر، وبلغ ذروة نضجه في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين.

هذا - وقد كان الأدب من أكثر اتجاهات الحداثة ازدهارا؛ لأنه جعل من نفسه نقطة التقاء لمعظم الرؤى التي قاومت مشروع التقنية والتشيؤ الذي صنعه رواد التحديث المادي، فقد وقف الأدب الحداثي في وجه ذلك المجتمع الذي افتتن بحركة العلم والعقلنة والتجريب التي قضت على كل ما هو روحي أو كادت أن تقضي عليه.

فقد وقفت بعض اتجاهات الحداثة في الأدب - بصفة عامة - في وجه تحويل العالم القديم والحميم إلى واقع يقضي على ذكريات الإنسان وألفته وخصوصياته، يقول رينيه شار:

في هؤلاء الشبان شهية مؤثرة للوعي.
ليس ثمة أثر للطوابق التي صعد وهبط منها غالباً آباؤهم.
آه لو يستطاع وضعهم على الطريق المستقيم للشرط الإنساني الذي
لا يُخشى وجوب رد الاعتبار إليه يوماً"[1].

واتجه بعضها نحو العوالم الروحية ليحررها من قبضة هذا العالم المادي والعقلنة التي لم تقد الغرب إلا إلى حرب ضروس شوهت كل ما أنتجته. يقول "برتولت بريشت" في قصيدة بعنوان:

---

(١) رينيه شار، مشاطرة شكلية، ت. شاكر لعيبي، (ط١ منشورات المجمع الثقافي - أبو ظبي ١٩٩٤م)، ص ٩٨.



" إلى أبناء وطني "[1]

يـا مـن بـقـيـتـم أحـيـاءً فى المـدن المـيـتـة

كـونـوا إذن رحمـاء بـأنـفـسـكـم

لا تـعـودوا إلى الحـرب أيهـا المسـاكـين

أو لم تـكـفـكـم الحـروب الـسـابـقـة؟

بـلـدتي كـيـف أجـدهـا الآن؟

بـعـد أسراب قـاذفـات الـقـنـابـل

أيـن هـي الآن؟ إنهـا حـيـث

تـصـاعـد أجـبـال هـائـلـة مـن الـدخـان

تـلـك المشتعلة بـالـنيران هـنـاك. هـي بـلـدتي[2]

فموضوع الحرب الذي أُضرم كوّن قوة متحركة فى الاتجاه المعاكس؛ هي قوة شعراء الحداثة؛وذلك للوقوف فى وجه هذا الانهيار الإنساني الذي أُنجز باسم التقدم والتطور والتحديث. والداداثية والسريالية تعدان من أبرز المذاهب التي تكونت لمناوأة الحرب والعقل الذي أنتج هذه الحرب، يقول تزارا فى بيـان عن الداداثية: " من أجل أن نفهم كيف ولدت "دادا" علينا أن نتخيل ما كانت عليه، من جهة، عقلية مجموعة من الشباب فى ذلك السجن الذي مثلته سويسرا فى الحرب العالمية الأولى... طبعاً انتهت الحرب، ورأينا مذ ذاك حروباً أخرى، إلا أن ذلك كله سقط فى هذا النسيان... لكن بدا حوالي (١٩١٦-١٩١٧م) أن الحرب لن تتوقف فى المدى المنظور، ولا سيما أنها تتخذ، عن بعد، بالنسبة لي، ولأصدقائي أحجاماً يزيفها منظور يحاول أن يبدو واسعاً للغاية. ومن هذا القرف والتمرد. ولقد كنا ضد الحرب بكل حزم، دون أن نسقط فى الفخاخ لنزعة السلام الطوباوية... وكان التلهف

(١) عبد الرحمن بدوى(دكتور)، فى الشعر الأوروبي المعاصر، (ط٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م)، ص ٢١١.

(٢) المرجع السابق، ص٢١١-٢١٢.



للحياة عظيماً، وينصب القرف على كل أشكال الحضارة الموصوفة بالحديثة.... ولدت "دادا" من تمرد تشترك فيه كل المُرَاهقات... دون مراعاة التاريخ، أو المنطق، أو الأخلاق المحيطة، للشرف، والوطن، والأخلاق والعائلة، والفن، والدين، والحرية، والأخوة..."(١).

واتجه بعضها نحو المستقبل- فى قفزات سريعة- لاكتشاف المزيد عن المجهول الذي ينتظر الإنسانية؛ فأغلب اتجاهات الحداثة حملت - بصورة مبطنة أو غير مبطنة- رؤى مستقبلية، فقد ذهب "أوكتافيوباث"- أحد أبرز دعامات الحداثة- إلى القول بأن الفن الحديث هو فن يتخلص من كل أشيائه بغية الوصول إلى المستقبل والتعرف على وجهه المشعّ: "إن العصر الحديث هو العصر الأول الذي يمجد التغير ويحوله إلى أساس: الاختلاف، الانفصال، الآخرية، التعددية، الابتكار، التطور، الثورة، التاريخ - جميع هذه الكلمات يمكن أن تكثف فى كلمة واحدة: المستقبل. لا الماضي ولا الأبدية، لا الزمن الذي ليس بعد والذي سيبقى دائما سيأتي، ... ليس كمالنا ما هو منجز بل ما سيأتي. كان القدماء يخافون من المستقبل وابتكروا صيغاً لكي يطهروه. أما نحن سنضحي بحياتنا لنعرف وجهه المشع - الوجه الذي لا نراه"(٢).

يقول رينيه شار:

الشعر هو بين كل المياه الصافية الأقل توقفاً عند انعكاسات جسورة

الشعر هو الحياة المقبلة فى داخل الإنسان المسمى (٣)

فقد حاول أدب الحداثة - بكل ما امتلك من وسائط - مجابهة الواقع الصناعي التقني الجديد الذي سعى إلى "أتمتة"(٤) الإنسان. ولا يمكن فهم أدب الحداثة خارج إطار هذه العلاقة التصادمية مع الواقع الجديد الذي وجد نفسه فيه، ذلك الواقع الذي أفرط فى

---

(١) رينيه لاكوت وجورج هالداس، تزفستان تزار (سلسة أعلام الفكر العالمي) ت.كميل قيصر داغر، (ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان)، ص٢٥.
(٢) أطفال الطين ٢٦ - ٢٧.
(٣) مشاطرة شكلية - ٥٦.
(٤) الأتمتة: تحويل الإنسان إلى آلة تعمل أوتوماتيكياً.



عقلنته وعلمويته"[1] اللتين أخضعتا ظاهرات الكون للملاحظة والتجريب؛ فأبعدتا كل ما لا يتلاءم مع النزعة التي لا تتبنيانها- وهى كل ما يثبت صحته المعمل والعقل. هذه النزعة المادية واصلت تمحيصها حتى للأبعاد الروحية التي وصفتها بأنها تفاعلات مادية تحدث داخل جسم الإنسان، ومن ثم أعلنت موت الروح وكل ما يتصل بها.

وأسئلة أدب الحداثة لا يمكن فهمها خارج إطار التطور الغربي الذي سيطر على الطبيعة بكل أبعادها فأخضعها لإرادته: النمو الاقتصادي الذي جلب رخاءً أسهم فى استقرار الأنظمة السياسية وتطورها، الديمقراطية باعتبارها لعبة تشد أواصر المجتمع من خلال مشاركته فى قضاياه الكبرى وتصون حقوقه القانونية، الحرية الاجتماعية التي جعلت كل فرد يعبر عن رغباته وميوله دون حرج، التصنيع وتكنولوجيا العمل التي وفرت كثيراً من الجهد الذي يبذله الفرد. ولكن مع هذه الإيجابيات فإن هناك وجوها سالبة حملتها الحضارة الغربية، وهي وجوه استطاعت أن تعصف بالإنسانية داخل المجتمع الغربي وخارجه؛ فالحضارة الغربية مع تصعيدها للعقل والعلم، وتكديسها للتكنولوجيا – لم تستطع كبح جماح نفسها من الدخول فى حروب طاحنة: الحرب العالمية الأولى، الحرب العالمية الثانية، الحروب الأهلية والإقليمية، الثورات العنيفة التي انتصرت والتي أخمدت، انتشار النازية، حركة الاستعمار التي أدت إلى استغلال الشعوب الضعيفة ونهب ثرواتها.

فمن خلال ثروات دول العالم الثالث والتصنيع تكونت للمجتمع الغربي ثروة هائلة لم توجه إلى تطوير بيئة الإنسان المادية والروحية، بل أنفق معظمها فى الحروب (التسلح النووي والذري والبايولوجي وحرب النجوم وغزو الفضاء........إلخ).

داخل هذا الواقع الذي حقق الجنة والنار، كان رواد الحداثة ينظرون إليه باعتباره واقعًا يسعى إلى استلاب الإنسان وتغريبه، ثم تشيئته[2] فى آخر المطاف، لذلك كانت اتجاهات الحداثة تراوح ما بين إيجاد توافق مع هذا العالم الجديد والغريب عما ألفوه، وما بين الرفض لهذا الواقع والثورة عليه وتحطيمه.

---

(١) العلموية: الإفراط في النزعة العلمية التي تؤدي إلى عبادة العلم من أجل العلم، وليس من أجل خدمة الإنسان.

(٢) التشييء – مصطلح يقصد به تحويل الإنسان إلى شيء يخضع لقيمة السوق.



وقد تعددت وسائل المقاومة لهذا الواقع الجديد، وتوزعت ما بين اللجوء إلى لغة حالمة ومهلوسة وهاذية، ولغة تطلق إلى اللاوعي العنان لينطلق دون توجيه عقلي، وهذا ما عرف بالكتابة الآلية لدى المذهب السريالي الذي ذهب رواده أمثال: أندريه بريتون، وأراغون- إلى أنهم يستطيعون العثور على الجانب المشرق والمشع فى اللغة إذا استطاعوا أن يحوّلوا أنفسهم إلى آلات دقيقة تستطيع أن تسجل نبضات اللاوعي. كما أن هنالك اتجاها ذهب إلى الإيغال فى الثقافات الشرقية ذات النزعة الروحية الفلسفية؛ وذلك لمقاومة المادية العقلانية؛ ويعد "رامبو" من أكثر شعراء الحداثة تمثيلاً لهذا الاتجاه؛ فقد وصل به الأمر إلى مغادرة ذلك العالم الغربي والتوجه نحو الشرق وسحره. وقد ذهب أدونيس – فى بحث تقدم به لجامعة بولونيا "إيطاليا" - إلى عدّ "رامبو" شاعراً مشرقياً صوفياً: " وأقول ثانياً، تبعاً لما تقدم، إن الحدس الشعري الرامبوي، بوصفه معرفة – إنما هو حدس صوفي. وهو مناقض لأشكال المعرفة الغربية – العقلانية"[١].

كما أن هناك اتجاها من المقاومة سعى إلى دكّ كل التراث وهدمه باعتباره عائقاً يقف دون خروج الإنسان من أسر الماضي ليتأقلم مع هذا الحاضر الذي يرقد فى وفرة اقتصادية وعلمية، يقول "أوكتافيوباث": "سلم الماضي بوحدة بين الماضي والحاضر، أما الحديث الذي لم يقتنع بالتشديد على اختلافاته الخاصة، أكد أن الماضي ليس واحداً بل متعددًا، وبهذا المعنى يكون تراث الحديث آخرية جذرية وتعدد للماضي، أما الحاضر فلن يتسامح مع الماضي. ولن يكون اليوم ابن الماضي، ما هو حديث يمارس قطيعة مع الماضي. وينكره بشكل كامل. فالحداثة مكتفية بذاتها وتؤسس تراثها الخاص"[٢]. وهذا النوع من الهدم والتجاوز قد حملت أدواته "الدادائية " ففي أحد بياناتها تقول:" لقد صدرنا أحد منشوراتنا بجملة ديكارت التي تقول: (لا أريد أن أعرف أنه كان ثمة ناس قبلي) كانت هذه الجملة تعنى أننا نريد أن ننظر إلى العالم بأعين جديدة، أننا نريد إعادة النظر فى أساس المفاهيم التي فرضها سابقونا والتحقق من صحتها"[٣].

---

(١) أدونيس (على أحمد سعيد)، الصوفية والسريالية، (ط١ دار الساقي، بيروت -لبنان، ١٩٩٢م)، ص٢٥١.

(٢) أطفال الطين، ص ١١ -١٢.

(٣) تزيفستان تزارا، ص ٢٥.



إلا أن أهم ما يميز الحداثة - فى أبعادها - الروح النقدي، فقد بدأ هذا الحس النقدي من اعتراضات أولية على مشروعات التحديث المادي الذي عارض العوالم القديمة والحميمة والروحية، وتطور إلى روح متعمقة فى موضوعاتها التي توجهت إليها، وواعية لحركتها الداخلية. يقول أوكتافيوباث: "ولقد بدأت الحداثة بوصفها نقداً للدين والفلسفة والأخلاق والقانون والتاريخ والاقتصاد والسياسة. وكان النقد أبرز مواضعاتها وسماتها. وكل ما يمثله العصر الحديث كان من صنع النقد بمعنى كونه منهجاً فى التقصي والخلق والفعل. والمفاهيم الأساس فى العصر الحديث- التقدم والتطور والثورة والحرية والديمقراطية... إلخ"[١].

والأدب الحديث باعتباره وليد عصر نقدي فهو أدب نقدي، فأكثر أعمال الحداثة شهرة يصفها "باث" بأنها هيام نقدي شامل حتى لذاته، نقد موضوع الأدب، المجتمع البرجوازي وقِيمه، نقد الأدب كموضوع، اللغة ومعانيها[٢].

هذا - وقد كان سعي أدب الحداثة متواصلاً فى نقد الحاضر بغرض تصحيح مساراته؛ لتتوافق مع طموحات الإنسان للعيش فى بيئة يصبح فيها المنجز فى خدمة الإنسان، وليس العكس.

ومع تعدد وجهات النظر فى اتجاهات الحداثة ومواقفها إلا أنها تتفق حول قضية أساسية، هي قضية البحث عن الرغبة وتملكها؛ فالحداثة - فى الأدب بصورة عامة والشعر بصورة خاصة - ما هي إلا سعي متواصل لاكتشاف الرغبة وتملكها[٣]. وهذه الرؤية لا يخلو منها مذهب من مذاهب الحداثة.

هذا - وقد تلاحقت المذاهب الإبداعية بأجناسها المختلفة، خالطة - لأول مرة فى تاريخ الأدب- ما بين الجمالي والفكري والعلمي فى توليفة عجيبة ومدهشة؛ وذلك لمواجهة التناقض الذي يكمن فى عمق الحضارة الغربية؛ مواجهة الإغراء والنفور فى المجتمع

---

(١) الشعر ونهايات القرن العشرين، ص ٣١.
(٢) المرجع السابق، ص ٨٣.
(٣) ما الحداثة، ص ٥٠.



الصناعي الذي حول كل ما هو صلب إلى أثير[1]. فجميع المذاهب الأدبية؛ الرومانسية، الطليعية، الدادائية، السريالية، الوجودية...إلخ - تلاقت حول الرغبة فى التملك والهدم والتجاوز.

وطبيعة البحث لا تسعفنا على تقديم جميع هذه التيارات فى حلقات منفصلة لتتبع تاريخها وخصائصها الفنية وأسئلتها، ولكننا سنقف على الروح العامة التي فى كليتها تعطى تصوراً عن تلك الاتجاهات باعتبارها حركة كبرى (الحداثة) تتميز بتنوع أنماطها الجمالية والمضمونية. لم يكن أدب الحداثة - على مرّ تاريخه وتعدد مستوياته ومدارسه - إلا تنويعاً للشكل؛ فجميع اتجاهات الحداثة فى الأدب بصورة عامة وفى الشعر بصفة خاصة - كانت ثورتها تتجلى من خلال موقفها من الشكل اللغوي المستهدف فى صياغة الإبداع.

وقد تفاوتت الاتجاهات الشعرية فى درجة استنفادها لطاقات اللغة وقلب موازينها؛ فبعضها كان رفيقاً فى جسه لجثة اللغة، والبعض الآخر كان عنيفاً فى هزّته لها؛ الأمر الذي أفزع متذوقي الإبداع لما رأوا ما آل إليه أمرهـ من هلهلة وتفتيت لوحدة الشكل اللغوي وقصديته فى أداء وظيفته المزدوجة: التوصيل والجمال. فما بين هذه المواقف - من اللغة - تشكلت جماليات النص الأدبي بشكل عام، والنص الشعري بصفة خاصة.

فى تلك البيئة التي انحلت تماماً، وتكونت بدلاً منها بيئة أكثر صعوبة وتعقيداً وغموضاً- كان شعر الحداثة من أكثر الأجناس الأدبية يقظة على ذلك العالم الجديد، فرأى أن الشكل القديم بسهولته وبساطته ووضوحه لا يستطيع القبض على توترات الحياة الحديثة.

اتجه شعر الحداثة نحو اللغة بغرض تثويرها؛ فاتجه نحو الترشيد اللغوي، فظهر ذلك الترشيد واضحاً عند شاعر الحداثة من خلال استخدامه لأوزان جديدة، وصيغ لم تكن مألوفة فى تاريخ الشعر.

---

(١) حداثة التخلف، ٢٦٩.



هذا- وقد كان الشعر الحرّ هو الوجه الجديد الذي تحسس هذا التغير الذي حول - مع مرور الزمن - النص الشعري من طبيعته المنطوقة إلى طبيعة كتابية تحتاج فقط إلى تحريك العين داخل الصفحة لتنهض المشاهد والصور والإيقاعات بكل زخمها، ويدعم هذا الترشيد مفهوم جديد لشعراء الحداثة عن الرمز والصورة، وهذا الترشيد اللغوي لا يميل فيه شاعر الحداثة إلى الاستعارات السهلة، بل يلجأ فيه إلى عملية يأخذ فيها الخيال طاقة قصوى لنحت الصور والعبارات(١).

ففي فرنسا تجاهل شعراء الحداثة عنصرين جوهريين فى الشعر الكلاسيكي، ومميزين فى علم العروض الفرنسي، هما الوزن والقافية؛ كان الوزن وحده يحدد البيت الشعري، ثم يحدد - بعد ذلك - احتمالاته الإيقاعية، أما القافية فهي التي تربط وحدة البيت الشعري الكلاسيكي بالأبيات الأخرى. وكان اعتراض شعراء الحداثة فى فرنسا منصباً على الصرامة التي تم بها تحديد طول الأبيات، وعلى القافية التي تتحكم فى ذلك الطول، كما كانت ثورتهم عنيفة على قولبة الأنماط الشعرية(٢).

أما الشعراء الإنجليز والألمان، فلم يعترضوا على القافية التي لم تكن عنصراً جوهرياً فى الشعر، كما لم يعترضوا على تحديد طول الأبيات طولاً صارماً، بل كان اعتراضهم منصباً على تحديد ذلك النوع الميكانيكي من الشعر الموزون، وخصوصاً النظام العروضي ذا التقاليد الخاصة بالتقطيع الشعري. كذلك اعترضوا على ما أسموه بالثرثرة غير المفهومة(٣).
لقد تطلع الشعراء الإنجليز والألمان إلى إيقاعات النثر التي عدوها أكثر مرونة وشمولية باعتبارها مصادر عروضية جديدة(٤). فشعراء الحداثة عندما توجهوا إلى التحرر من الصرامة الشكلية، لجأوا إلى النثر باحثين فيه عن طرائق جديدة تتيح لهم استغلال كل طاقاتهم التعبيرية التي تمتلئ بها ذواتهم؛ فالشعر الحرّ فى أحد تعريفاته أنّه "نثر استخدم على نحوٍ خاص". فعندما يبرز الشاعر العناصر الأساسية - من خلال وضع الفقرة النثرية

(١) غرم هف(شعر الحداثة الغنائي).في كتاب الحداثة، ج٢، ص ٩.
(٢) كلايف سكوت (شعر الحداثة الغنائي). في كتاب الحداثة، ج٢، ص ٧٦.
(٣) المرجع السابق، ج٢، ص ٧٧.
(٤) المرجع السابق، ص ٧٧.



في أبيات متفاوتة الطول - فإنه يكسب الكثير من الإيقاع، ويجعل الأبيات الشعرية تنتهي نهاية طبيعية، ومن ثم تكون قراءتها من الصعوبة بمكان. ومع ذلك تبقى قصيدة الشعر الحرّ - كما يذهب سكوت - محض تعبير نثري وتفسير للنثر[1].

هذا - والعملية الشعرية فى الشعر الحرّ تعلي من شأن النثر، فالفقرة النثرية والوحدات النحوية والعبارات والجمل التي لم يُبدِ الشعر التقليدي لها الاحترام الذي أبداه للقافية والوزن - أصبحت هي سيدة الموقف، فقد صارت جميع هذه العناصر هي الأساس الإيقاعي للشعر الحديث؛ فقد صارت العبارة بيتاً شعرياً؛ فأصبح لكل جزء من أجزاء الجملة الحق فى أن يعامل معاملة نحوية، أي يصبح له نظامه الخاص الذي يقرر مصيره بنفسه[2].

فالواقع الجديد الذي تشكل أمام شعراء الحداثة، أدخلهم فى حيرة من أمرهم أمام اللغة التي كلما تحسسوها وجدوها لا تستطيع أن ترقى إلى التعبير عن الضغوط التي وجدوا أنفسهم منغرسين فيها، فأعلنوا - فى بداية أمرهم - عجزهم عن حل أزمة اللغة؛ وذلك بسبب عدم القدرة على التكيف مع الأوضاع الجديدة.إلا أن ذلك لم يمنع المبدع من البحث الدءوب عن لغة تستطيع أن تخترق هذه التخوم المتراكمة، ليقبض على لغة مشرقة ومشعّة تستطيع أن تحمل تلك الأجساد المثقلة بكثافة الواقع، وتحولها إلى كائنات شفيفة لها القدرة على متابعة القفزات الرشيقة والمحكمة فوق الهاوية. فلعل المذهبين الدادائي والسريالي يعدان من أبرز التيارات، وخير من عبر عن هذه الجرأة التي تحاول أن تستوعب هذا الواقع، ثم أتت الخطوة التالية، وهي تطوير الفهم الجديد للغة[3].

وفى الوقت الذي شعر فيه الشعراء الأوروبيون المنتمون إلى حركة ما بعد الرمزية بأنهم يقفون فى آخر الصف - شعر الدادائيون بأن موقفهم الذي لا مفر منه أجبرهم على أن يبدأوا من جديد؛ فانضموا إلى السرياليين للبحث عن لغة "اللالغة"، وابتكروا نهج الهزّات النفسية التي تمكن الفعل المتحمس من تحرير نفسه من وطأة السجن الذي يحاصره[4].

---

(١) المرجع السابق، ج٢، ص ٧٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٨.

(٣) رتشارد شيبرد(أزمة اللغة). في كتاب الحداثة، ج٢، ص ٣٩-٤٠.

(٤) الحداثة، ج٢، ص ٣٨-٣٩.



هذا – وقد كان "للدادائية" دور بارز في هزّ منطق اللغة، فكان سعيها يتركز على تحطيم النظام في العملية الإبداعية، واتخذت مفهوم "الفوضى المعممة" شعاراً لها[1].

قام الدادائيون بإدخال علاقات جديدة بين الكلمات، يمكن أن نعتبرها تخلياً عن كل علاقة قصدية، فالكلمات تحمل في أشعارهم – دلالات فردية مطلقة، أدت إلى إرهاق القارئ في تحسسه لدلالاتها، وذلك لأنها – بهذه الفردية – تخرجه من منطق الموضوعات المتماسكة والمتكاملة، والجمل المترابطة إلى موضوعات "سديمية"(٢) وإلى جمل مهلهلة لا رابط إسنادي بينها؛ فقصائد زعيم الدادائية "تزارا" تؤكد هذا المفهوم. يقول تزارا في إحدى قصائده (سطح مرض):

يقول أغنية الملاّح جحيم عنقه متصلب

ذيله زهرة سلك حديد

شعره نوابض رأسه نجمية مسطحة

كل شيء مؤكسد لديه يخيّل على خط

إذا كنت مجنوناً أيها السيد الأقحوان فقلبي جريدة قديمة زاخرة[3]

فتزارا يريد أن يتجاوز كل المفاهيم التي أحيطت بالجماعية؛ ليحل محلّها لغة فردية تؤكد البعد الذاتي والشخصي، لغة سحرية تستطيع أن تخلق شكلاً جديداً من التواصل بين الناس: " والغرور الذي يدفع الإنسان للإعلان بأن هذا جميل أو بشع، ولاتخاذ موقف، هو في أصل الخطأ المرهف الذي ارتكبته حقب أدبية عديدة، وفي أصل حماسها العاطفي والخلل الذي ينجم عن ذلك. فلنحاول – رغم صعوبة المحاولة – أن نبقى أنقياء بشكل مطلق، وسوف نتبيّن إذ ذاك كل ما يربطنا. واللغة المكربة تكفي الثرثارين، وهي لغة مثبتة

(١) تزارا (سلسة أعلام الفكر العالمي)، ص ٦.
(٢) السديم: حالة من (اللاتعين)؛ تبدو فيها الأشياء بطريقة مشوشة مثل الظلال.
(٣) تزارا (سلسة أعلام الفكر العالمي)، ص ١٦٢.



كالتيجان على جباهنا المتشابهة، فلنختزلها، فلنحولها إلى لغة ساحرة حقيقية للتداول المشترك فيما بيننا"[1].

هذا – ولما صارت صرامة الواقع القديم إلى الانحلال، وصار مبدأ الحرية هو المبدأ الغالب على المستوى الاجتماعي والسياسي والديني- بدأ الشعراء يتخلصون من تلك الأوزان والصرامة الإيقاعية، ويبحثون – فى ذات الوقت – عن إيقاعات جديدة تمنحهم حرية الحركة فى الصياغة الشعرية؛ فتوجهوا إلى النثر، فوجدوا كثيراً من الإيقاعات التي يتمتع بها، إلا أنها تحتاج إلى طريقة جديدة لقراءة العبارات، وطريقة جديدة فى استخدامها من حيث الطول والقصر.

أصبحت قراءة القصائد – عند شعراء الحداثة – أقرب إلى ترتيل القصص، فاللغة الإبداعية فى شعر الحداثة، هي لغة نثرية استخدمت بصورة مخصوصة، فلم يعد الشعر يحدده الوزن ولا القافية، وأصبح جهد الشاعر يتجه نحو الكيفية التي يحول بها النثر إلى شعر. كما توجد طريقة محددة محكومة بقوانين ثابتة فى شعرية النص، فشعرية قصيدة النثر تكمن فى إيجازها.

فبعض قصائد النثر ما هي إلا نسخ نثرية معدلة، يقول رينيه شار:

أيها الانضباط أنت تنزف

**

أحياناً إذا لم يوجد عازل للسأم فان القلب سيتوقف عن الخفقان

**

بين طلقتين قررتا مصير المرء، كان ثمة من وقت لمناداة ذبابة:

(أيتها السيدة)[2]

---

(١) تزارا (سلسة أعلام الفكر العالمي)، ص ٣٤-٣٥.

(٢) مشاطرة شكلية، ص٨٢.



هذا - ولربما أتى الإيجاز فى القصائد النثرية من معادلة طبيعية ما بين العواطف والحذف، والكثافة والعمق، وبين الشكل الذي يمتاز بالديمومة بسبب الضغوط الكبيرة عليه، فكثير من قصائد النثر تخلق شعريتها عن طريق الأسلوب الذي تستخدمه؛ فقصائد (رامبو) النثرية تستكشف عدة أنواع من التشكيلات التي تولد الانطباع بعجز الشكل وتهربه، كما يذهب "كلايف سكوت"(١):

وذات مساءٍ، أقعدت الجمال علي ركبتيّ- فألفيته مرّاً - فهجوته، وتسلّحت ضدّ العدالة(٢).

فقصيدة الحداثة النثرية في الغرب - لقربها من القارئ ولتمتعها بالدفء العاطفي- وجدت نجاحا أكبر من ذلك الذي حققه الشعر الحر، إلا أن فضيلة قصيدة النثر تكمن فى غرابتها وشذوذها الذي يولد الدهشة والتعجب والحيرة والرغبة واللذة - باستمرار- لقارئها، فقارئ قصيدة النثر يصطدم - دائما- بما هو جديد؛ وذلك لأن شاعر قصيدة النثر لا يبقى على حالة واحدة، فهو مفتون بنحت الأشكال.

فشعراء قصائد النثر يمكن وصفهم بأنهم دجّالو لغة عظماء، فهم لا يتركون وسيطاً يدخلهم فى مجاهل جديدة إلا ووظفوه، فحياتهم اختراق وبحث مستمرين وراء الأشكال، فالشاعر النثري يراهن على قطع التواصل الأدبي، فهو - أحياناً - يدعي أنه يستخدم وسائط خُلقت من لا شيء لينتج شيئاً(٣).

إلا أن الزعم بتحطيم التواصل الأدبي يخلق - من زاوية أخرى - تواصلاً أدبياً، باعتبار أن الحركة الكلية التي تميز الشعر- هي حركة لغوية. فمهما فعل شاعر الحداثة فهو يتحرك داخل اللغة التي يسعى جاهداً إلى تشكيلها وحلها وإعادة تشكيلها؛ لتتجاوز كل ما هو مألوف. وما هذا التنوّع والتجاوز والخرق الذي شهده أدب الحداثة إلا تنويع فى الشكل وحسب. فشعر "رامبو" ما هو إلاّ شعر استطاع أن يحقق نماذج لغويةً لها القدرة علي تحدي

---

(١) قصيدة النثر والشعر الحر، ص ٦٨.

(٢) آرثر رامبو، فصل في الجحيم، ت. رمسيس يونان، (ط١ دار التنوير، بيروت - لبنان، ١٩٨٣م)، ص١٧.

(٣) قصيدة النثر والشعر الحر. في كتاب الحداثة، ج٢، ص ٦٩.



الذائقة العامة. فرامبو استطاع أن يقدم تجربة حيّة عن قصيدة نثرية من خلال الكلمات التي تحقق التواصل؛ إلا أنه تواصل متزامن مع التجربة التي تصورها قصيدة النثر. كما أنّ قصائده لم تكن بعيدة عن تجربته الحياتية؛ الأمر الذي أعطي قصائده حصانة ضدّ الشيخوخة.

هذا - وقد ذهب "كلايف سكوت" إلى أن كسر أنماط الشعر السابقة تجلى من خلال الخلط المتعمد لوجهات النظر الصادرة من ضمير الغائب، وهذه الطريقة هي التي تميز قصائد النثر عن قصائد الشعر الحرّ أو الموزون.

ومن أهم عناصر الشعر القديم التي عمل الشعر النثري على إضعافها هو عنصر الصوت؛ فالكلمات - فى قصيدة النثر - انتقلت من مجال الشعر إلى مجال النثر، فأصبحت تُعطى معاني غير معانيها؛ لأنها فقدت رغبتها فى التعبير، فالكلمات فى قصيدة النثر جُردت من مزاوجتها المستمرة والسهلة بين الأمور الحرفية، وأصبح هدفها إعطاء الحد الأدنى من المعاني[1].

ومع بروز المذهبين الدادائي والسريالي تم تصعيد الكلمة إلى أعلى طاقاتها لتغوص فى مجاهل الأنا والعالم للكشف عن الجوانب المشرقة والمشعة؛ فقصائد "تزارا" التي نشرها فى المجلات عام (١٩٢٢م)، شكلت انعطافاً جوهرياً، فتحركت الكلمات والصور فى انبجاس عفوي، وتوجه الشاعر إلى علم النفس؛ خاصة مفاهيم اللاوعي التي برزت مع "فرويد".

ففي أحد بيانات المذهب الدادائي، تم التعرف على الأدب الجديد الذي يتصدى لتفاهة الواقع الاجتماعي. يقول "تزارا": "وحيث يخرج الشعر الإنساني، هكذا من الجسد بمجمله، يكون ناجحاً، لكن للشعر الإنساني حيلة، فهو الشعر الأصعب والأسهل فى الوقت ذاته؛ الأصعب لأن الأمر يتعلق بوضع حبة الملح على ذيل طائرٍ فظّ، والأسهل لأنه لا يمكن أن توهم بواسطته أي قصيدة جميلة يمكن كتابتها باللجوء إلى بعض الكلمات وحسب، الليل، النجمة، الدم، البحر... كل المفردات الحالية! لا تنخدعوا بذلك، فلا يمكن أن تكون هذه غير قصيدة رديئة، ولا ينبغي استخدام هذه الكلمات إلا إذا أتت حقاً إليك، وإلاّ إذا لم يكن ممكناً استبدالها..."[2].

(١) الحداثة، ج٢، ص ٧٣.

(٢) تزارا (سلسة أعلام الفكر العالمي) ص ٥٣ - ٥٦.



ومع هذه الرّجة التي أحدثها شعراء الحداثة فى اللغة، إلا أنهم استطاعوا أن يكتبوا قصائد تميزت بالأناقة والسمو. يقول "تزارا":

أي درب هـذا الـذي يـفـصـل بـيـنـنـا
والـــذي أمــد عــبره يــد فـكـري
كـتـبـت زهـــرة فى نـهـايـة أي إصـبـع
ونـهـايـة الـــدرب زهـــرة تـسـير مـعـك[1]

وفى مقطع آخر

يـشـتـعـل نـــور الـنـهـار عــلى شـفـتـيـك
الـلـتـين تطليهما مـيـزة هـذا الـنـهـار الباسمة
وشـفـتـاك تـشـتـعـلان بـألـق المـقـاطـع
الـتـي تـفـلـت مـن خـور شـفـتـيـك المتسع

فقضية اللغة فى شعر الحداثة صارت قضية أساسية منذ نهاية القرن التاسع عشر. يقول لوفيفر: "... بهذا نكون قد أمسكنا بخيوط مخطط تمكن صياغته كما يلي: اللغة كلغة قد احتلت ابتداءً من نهايات القرن التاسع عشر مقدمة المشهد الثقافي. وذلك باسم إرادة شعرية أو إرادة خلق؛ إرادة ذاتية وتجريدية تعمل فى حدود المجرّد كما لو كان مجسداً"[2].

ولكن مع هذه الأهمية التي أوليت للغة باعتبارها أداة تحصين ضد الاستلاب، إلاّ أنها بدورها صارت أداة للاستلاب، ومستلبة هي نفسها، فقد صارت - فى رأي لوفيفر - تلعب دوراً جوهريا فى الفصل؛ فمن خلال الإفراط فى الكمال الذي يرافق روح الألفاظ، وعبر الإبهام السحري للكلمة، ومن خلال العالم الجديد والحياة الجديدة، وبالتحويل الجمالي عبر الكلمة - استحالت اللغة إلى مادة[3].

(١) المرجع السابق، ص ٢٥.
(٢) ما الحداثة، ض ٢٤.
(٣) ما الحداثة، ص ٢٥.



فاللغة لم تعد كما كانت في المفهوم القديم؛ عادية وحيادية، بل أصبحت - بطرق عديدة - تحكمية واصطلاحية، فقد شارك المهاجرون بلغتهم الثانية الجديدة والمشتركة؛ فأصبحت اللغة أكثر وضوحاً ودقة من كونها وسيطا يمكن تشكيله وإعادة تشكيله بأكثر من طريقة واحتمال، فهي لم تعد عادة اجتماعية، حتى فى نطاق اللغة الوطنية، فالعلاقات الجديدة الحاضرة، والاستخدامات الجديدة التي لا مهرب منها- فى الصحف والإعلانات المتناغمة معها- قد فرضت كما يذهب رايموند ألوانا جديدة من الغرابة، وأقامت مسافات، وخلقت وعياً جديداً[1].

لم تعد اللغة فى الأزمنة الحديثة تشكل وساطة كاملة للقراءة والفهم، بل صارت وساطة قاصرة، وربما وصلت درجة انعدام القدرة على التوسط والإيصال المباشر، فهي لم تعد شفافة كما يدّعي البعض، وإنما صارت عائقًا وقتامة؛ فهي لغة تجريدية فرضها الوعي الجديد بالزمن.

هذا - ويذهب "رولان بارت-وهو من أعمق الذين وقفوا على شعر الحداثة - إلى أن الشاعر يستخدم نوعا من التدبير المعجز، نتيجة لتتويج نظام من الإشارات: " فى الشعر الحديث تنتج الكلمات نوعاً من التواصل الشكلي تتولد عنه، شيئاً فشيئاً كثافة ثقافية أو شعورية يستحيل وجودها من دون تلك الكلمات. يصير الكلام فى هذه الحال، هو الزمن المكثف لمخاضٍ أكثر روحانيةً يُهيِّأ خلاله الفكر ليأخذ موضعه تدريجياً بواسطة مصادفة الألفاظ. ليس هو زمن الصنع، بل زمن المغامرة الممكنة وحصيلة اللقاء بين الإشارة والنيّة"[2].

فشعر الحداثة قام على معارضة كاملة للفن الكلاسيكي عن طريق اختلاف يشمل مجموع البنية اللغوية، ولا يترك نقطة مشتركة بين هذين الشعرين سوى النية السوسيولوجية الكامنة وراء كتابة الشعر[3].

---

(١) طرائق الحداثة، ص ٧١.
(٢) درجة الصفر للكتابة، ص ٦٣.
(٣) المرجع السابق، ص ٦٢.



والشعر الحداثي قام بتحطيم الوظيفة التلقائية للغة؛ فلم يبق من تلك اللغة إلا المرتكزات القاموسية، فهو لم يحتفظ من العلاقات إلا بحركتها وموسيقاها، فهو يعدم حقيقتها، فينفجر اللفظ فوق خط العلاقات المفرغة؛ والنحو - كما يذهب بارت - يجرد من غائيته فيصبح الشعر نظماً ومجرد انعطاف يدوم ليقدم اللفظ: (وإذا ما توخينا الدقة فإن العلائق ليست محذوفة، بل هي فقط أماكن محروسة، ونظم لعلائق. وهذا العدم (اختفاء العلائق) ضروري لأنه يتحتم أن ترتفع كثافة اللفظ خارج افتتان فارغ، ترتفع كأنها صخب وإشارة بدون خلفية غضب وسر غامض)[١].

فاللغة فى شعر الحداثة لغة متقطعة، لا تواصلية، ولا تنكشف إلا من خلال كتل متجمعة توحي إلى المعنى ولا تلمسه ولا تعينه، بل تبقيه محتملاً؛ لأن الشعراء، الذين تبنوا خط الحداثة، لا يتعاملون مع الشعر باعتباره تمريناً روحياً أو كحالة نفسية، أو محاولة لتسجيل مواقف، بل يتجهون إليه باعتباره لغة يحلمون بها: "هذا الجوع إلى اللفظ المشترك بين الشعر الحديث جميعه يحيل القول الشعري كلاماً مفزعاً لا إنسانياً، إنه يؤلف نصاً مليئاً بالثقب ومليئاً بالأضواء، مليئاً بالغياب وبالإشارات الدسمة بدون أن يكون له تنبؤ أو استمرار في النوايا، وبذلك يصبح معارضاً للوظيفة الاجتماعية للغة."

فاللغة الشعرية فى أدب الحداثة طرحت نفسها باعتبارها عالماً، أو كلاماً خالقاً لعالم، ومع أن لغة شعر الحداثة لم تبتعد كثيراً عن اللغة الدارجة، إلا أنها استطاعت أن توجد مذهباً تقنياً دعا إلى اختصاصية الخطاب الجمالي، وتقوم عناصر هذا المذهب على ضرب من التوتر الداخلي والغرابة والدعوة إلى إسهام القارئ فى تأسيس علاقة مع الخطاب الشعري.

ومجمل القول فى جماليات شعر الحداثة يتجه فى كليته إلى تلك اللغة الجديدة التي ظهرت إلى الوجود، وظهرت معها أنماط هي أكثر اتصافاً بالشخصية، وأشد انطباعا بالطابع السياسي فى الوقت نفسه. فالأنماط اللغوية الجديدة، استطاع- من خلالها- أبناء الحداثة وبناتها - كما يذهب مارشال بيرمان - مواجهة جملة البنى المادية والاجتماعية الجديدة التي تنامت من حولهم وأفزعتهم.

---

(١) المرجع السابق، ص ٦٣.



الفصل الثاني
مفارقة الحداثة والتحديث
(الحداثة العربية)

المبحث الأول: الحداثة وهجرة المفاهيم

المبحث الثاني: الحداثة العربية: المفهوم والأبعاد

المبحث الثالث: الصياغة الأدونيسية للحداثة العربية

المبحث الرابع: الحداثة والغموض (مواقف الرفض)

المبحث الأول

الحداثة وهجرة المفاهيم

صاحبت مشروع الحداثة الغربية كثير من العوامل السياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية والثقافية، وقد ساعدت هذه العوامل فى انتشار الحداثة فى معظم أرجاء العالم؛ فمن خلال السيطرة العسكرية والسياسية والاقتصادية على دول العالم الثالث فرضت الحضارة الغربية بعض شروطها الثقافية والفكرية والسلوكية. ومن خلال حركة الاستعمار انتشرت الكثير من المفاهيم الثقافية والأدبية والسلوكية... إلخ، وهو أمر أدى بكثير من أفراد المجتمعات المستعمرة ومؤسساتها إلى تبنِّي تلك الطرائق فى الحياة؛ فقد تم تبنِّي وجهات النظر الغربية فى السياسة والاقتصاد والعمارة والإدارة والتعليم والفن والأدب، ووصلت فى كثير من الأحايين إلى تبنِّي وجهات النظر - فى الأزياء والسلوك والطعام- عند بعض الأفراد والمؤسسات.

والآن - وفى جميع بقاع العالم- لا يخلو فرد أو جماعة من التعامل مع منجز الحضارة الغربية؛ فمشروعات التحديث المادي التي لم تحقق فى كثير من دول العالم الثالث مصالحة بين الذات والبيئة الداخلية- تمت بناءً على النموذج الغربي: فن العمارة، التكنولوجيا، الإدارة، الاقتصاد، التعليم، الفن، الأزياء، فأغلب هذه الاتجاهات أدّت إلى تدمير مهول للبيئات المحلية وتراثها. فقد وصفت عجوز من هنود أمريكا الشمالية تبدلات الحياة في قولها: "جلبتم المرض معكم فمات المئات منا. أين قوتنا؟ كنا أشداء فى غابر الأزمان. نخرج للقنص والصيد، ونزرع محصولنا الصغير من الذرة والبطيخ ونأكل الفاصوليا ذلك كله تبدل الآن. نأكل طعام الأبيض فيصيبنا الهزال نلبس ثياب الأبيض الثقيلة فتضعف قوانا. كنا نقصد ضفة النهر للسباحة كل يوم صيفاً وشتاءً، فتقوى وتشتد جلودنا. لكن المستوطنين البيض صعقوا لمرأى الهنديات العاريات فابتعدنا، كنا فى السابق نرتدي الثياب المصنوعة من اللحاء والقصب.... نعم نحن نعرف حين تجيئون، نموت نحن"[1].

---

(١) جون إليوت، (نصوص هنود أمريكا الشمالية)، ت. صبحي حديدي، مجلة الكرمل (مجلة الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين)، (مؤسسة بيسان، نيوقوسيا- قبرص، ع٣٠، ١٩٩٢م)، ص٨٦.



ويؤكد أحد أكبر فرسان الحداثة "أوكتافيوباث" ما أحدثته التكنولوجيا المجلوبة إلى المكسيك من تدمير للأنماط الثقافية والسلوكية: "إن الحداثة هي - حصراً - مفهوم غربي لا يظهر فى أي حضارة أخرى..... إن المبادئ التي تستند إليها التكنولوجيا كونية، أما تطبيقها فليس كذلك. ولقد أدى تبنِّي التكنولوجيا الأمريكية الشمالية فى المكسيك، دون تفكير، إلى مصائب لا تنتهي وتدهور متواصل لنمط حياتنا وثقافتنا"(١).

أما الحداثة فى الأدب والفن والفكر، فقد واجهت نوعاً من الصعوبات؛وذلك بسبب تعارضها مع كثير من القيم الأخلاقية والروحية لدى الشعوب الأخرى، فقد تم جلب تكنولوجيا مهولة " فى دول العالم الثالث"، فمشروعات التحديث المادي التي تبنت وجهات النظر الغربية دون تبييئها - حولت البيئة المحيطة بالإنسان، إلا أن ذلك التحويل لم يصاحبه تحول روحي وفكري وفلسفي فى نظرة الإنسان إلى ذاته وبيئته والعالم.

ففي دول العالم الثالث تمّ تبنى التحديث المادي فى البناء السطحي للمجتمع دون اللجوء إلى الملاءمة ما بين التحديث وموروثات تلك الشعوب، فقد فتحت دول العالم الثالث أبوابها واسعة أمام تكنولوجيا السلم والحرب، وتركتها مواربة أمام الحداثة فى الفكر والفن والأدب. لذا فقد كان مشروع الحداثة فى دول العالم الثالث مشروعاً شائهاً أدى إلى فصام حاد فى شخصية الفرد والجماعة. فمشروعات التحديث المادي لم يصاحبها تحديث فى الفكر والفن والأدب؛ ونظام التعليم، وهذا ما أدى بإنسان دول العالم الثالث إلى التوزع ما بين أزمنة صناعية وعلمانية فى تعامله دون توفيق بينها وبين البيئة الداخلية.ومشروعات التحديث المادي إذا لم تكن فاعلية لبناء الذات وتعزيز موقفها - تتحول معها مشروعات التحديث - كما يذهب " مارشال بيرمان" - إلى جحيم يحاصر الذات ويقلص من حركتها، ".... يكمن الاختلاف الحاسم هنا بين بناء يكون وسيلة لتطوير الذات وتنميتها وبين بناء وعاء لما يحيط به. وفعالية الهندسة تستطيع، طالما بقيت فعالة، أن توصل إبداعية الإنسان إلى أعلى ذراها، أما لحظة توقف البنّاء عن البناء، أما لحظة استغراقه فى الأشياء التي أنجزها، فإن الطاقات الإبداعية تتجمد، والقصر ينقلب إلى لحد"(٢).

---

(١) أطفال الطين، ص ٣٣.

(٢) حداثة التخلف، ص ٢٢٤.

هذا – وقد صاحبت مشروعات التحديث – فى دول العالم الثالث – تيارات الحداثة فى الفكر والفن والأدب، فالحداثة فى الفكر والفن والأدب حملت أسئلة زعمت أنها كونية تتجاوز إطار خارطة الإنسان الغربي لتصبح أسئلة الإنسان التي تبحث عن خلاصة من عالم يخنقه باستمرار. وباسم كونية الحداثة وعالميتها تم تبني الحداثة فى معظم بقاع العالم، فقد ذهب كثير من الباحثين إلى أن الحداثة باختراقها لجميع الحدود والأديان تستطيع أن توحد البشرية، على الرغم من أن هذا التوحد – في رأي مارشال – سيكون فى قلب الدوامة: (إن البيئات والتجارب الحداثية تخترق جميع حدود الجغرافيا والأمم، جميع حدود الطبقات والدول، وجميع حدود الأديان والأيديولوجيات "... وبهذا المعنى يمكن القول إن الحداثة توحد البشرية كلها. غير أن هذه الوحدة هي وحدة إشكالية، وحدة تتصف باللاوحدة، فهي تقذف بنا جمعياً فى دوامة التحلل والتجدد، الصراع والتناقض، الغموض والألم الشديد بصورة أبدية"[1]. فالحداثة الغربية قامت على أسس يزعم البعض بأنها حضرية وعالمية فى ذات الوقت، لأنها تفاعلت مع جميع البلدان والعواصم المختلفة، فالحداثة حركة (عبر – حدودية) في رأي "وليامز رايموند"[2].

كما أن هناك وجهات نظر أيديولوجية نظرت – ببراءة – إلى وحدة العالم، ورأت فى التفوق المادي للغرب خير وسيلة لهذا التوحيد، متناسية بذلك الخصوصيات الثقافية والاجتماعية والدينية "بدلاً من الحاجات القديمة التي كانت تكفيها المنتجات الوطنية، نجدنا أمام حاجات جديدة تتطلب لكفايتها متطلبات أقصى الأقطار ومختلف المناخات، ومكان الانعزال المحليّ والوطني السبق والاكتفاء الذاتي، تقوم بين الأمم صلات شاملة. وتصبح الأمم مغلقة ببعضها البعض فى كل الميادين، وما يقال عند كل أمة يصبح ملكا مشتركا لجميع الأمم ويصبح من المستحيل أكثر فأكثر على أي أمة أن تظل محصورة فى أفقها الضيق مكتفية به. ويتألف من مجموع الآداب القومية والمحلية أدب عالمي"[3]. أما نحن فنتفق مع " مارشال بيرمان" فى أسئلته التي أطلقها حول مدى مصداقية هذه الكونية التي ادعتها الحداثة: "ماذا لو لم تكن هذه الثقافة كونية وأممية شاملة كما اعتقد ماركس؟ وماذا

---

(١) المرجع السابق، ص ٧.

(٢) طرائق الحداثة، ص ٨٩.

(٣) حداثة التخلف، ص ١١٢.



لو اتضح أنها مسألة غربية كلياً وبصورة بالغة الضيق والتحديد؟ تم اقتراح هذه الإمكانية للمرة الأولى فى أواسط القرن التاسع عشر من جانب جماعات بالغة الضيق والتحديد... إن الأجواء المتفجرة لعملية التحديث فى الغرب - انهيار المجتمعات والروابط والعزلة النفسية للفرد، عملية الإفقار الجماهيرية والاستقطاب الطبقي، إبداعية ثقافية انبثقت من فوضى أخلاقية وروحية يائسة ربما كانت خصوصية ثقافية بدلاً من كونها حتمية فولاذية تنتظر بلا استثناء البشرية كلها"[1].

هذا - والحداثة فى دول العالم الثالث أو الدول التي هي خارج المجتمع الغربي (صناعي- علماني) مضطرة إلى طرح أسئلة أكثر عمقاً عن الحداثة وعن حركتها داخل الحداثة. ويبقى نجاح الحداثة -فى دول العالم الثالث - يعتمد اعتمادا كلياً على مدى نجاحها فى إيجاد وفاق مع بيئتها. أما الحداثة فى المجتمعات الشرقية ذات الثقافات الروحية فتحتاج إلى نظرة أكثر تأنياً حتى تتجنب التهويم والاستلاب، حتى ولو أدى بها ذلك إلى السير فى اتجاه معاكس لاتجاه الثقافة الغربية. فالحداثة الغربية - فى رأينا - نتجت عن اليأس وفقدان الثقة فى مشروع العقلنة والتصنيع اللذين قادا أوروبا إلى حروب وفوضى احتاجت عقوداً من الزمن للسيطرة عليها، فالحداثة الغربية هي بحث فى أغوار الروح التي استلبت. فقد ذهب رواد الحداثة الغربية للبحث عن عوالم الروح فى الشرق باعتباره موطناً للسحر والإشراق. فكثير من مذاهب الحداثة قامت على أصول الفكر الشرقي: مذهب الفن للفن، الرومانسية، السريالية؛ وإن استخدمت وسائط مختلفة' "فجوته" الألماني كتب ديواناً عن الشرق، و"أراغون" الفرنسي" فى نصه "مجنون إلزا" متأثر بالثقافة العربية "مجنون ليلى" من خلال اتصاله بالإرث الأسباني.

أما الحداثة العربية فقد عاشت داخل واقع تختلف مشكلاته عن مشكلات المجتمع الغربي، وهذا يتطلب أسئلة وحلولاً تختلف فى طبيعتها عن أسئلة الحداثة الغربية، فالحداثة فى المجتمعات العربية تتحرك فى بيئة روحية، معظمها يؤمن بالحلول السحرية والأسطورية والسرية لمشكلات الواقع المادية، كذلك يوجد بها عدد من مشكلات الفقر والأمية والعجز

---

(١) المرجع السابق، ص١١٢.

الاقتصادي، والأزمات السياسية والثقافية والفلسفية والفكرية، والأسئلة التي تطرحها الحداثة فى المجتمعات العربية، يجب أن تتصل بهذه المشكلات، فهي تحتاج إلى طرح أسئلة العقل والفكر والعلم لتحريك حالة السكون التي تعيش فيها هذه المجتمعات.

كما أن الحداثة فى المجتمعات الشرقية أو الروحية، عليها أن تتفادى إشكالات الحداثة الغربية فى دعوتها لمعارضة العقل والعلم بالهلوسة والإيغال في "اللاعقل".

فرهان الحداثة فى المجتمعات العربية مرهون بمدى استطاعتها لإنجاز حداثة لها القدرة على إثارة أسئلة واقعها من خلال عقل نقدي واعٍ لموضوعه، ولحركته نحو موضوعه؛ عقل يستوعب ماضيه ويهضمه ليتوكأ عليه فى حركته لإنجاز مشروعاته دون الدخول فى معارك وهمية مع التراث، عقل يعيد النظر فى كثير من منجزات رواد التحديث، الاقتصاد، الإدارة، العمارة، الأزياء، القيم الجمالية فى الأدب والنقد.

ومهما يكن من أمر فالحداثة الغربية منجز غربي لا يمكن استعارته إلا باستعارة الشروط التي أوجدته؛ فالحداثة الغربية – فى رأينا – تيار انبثق من عمق الرفاه الاقتصادي والحرية الاجتماعية والديمقراطية السياسية التي تمتع بها الغرب، ومن داخل جحيم الحروب التي ابتليت بها أوروبا، ومن صلب حركة التصنيع والإفراط فى العقلنة، ففي ظل هذه المحاور انبثقت الحداثة الغربية باعتبارها بحثاً عن الرغبة وإشباعها وتملكها. ولا يمكن تصور الحداثة الغربية خارج هذا السياق؛ فإشباع الرغبة هو البحث عن الذاتية، والبحث عن الذاتية لا يمكن أن يتحقق إلا فى إطار مجتمع حقق حرية اجتماعية وديمقراطية سياسية، والبحث عن الرغبة وإشباعها لا يتم خارج إطار وفرة اقتصادية تعين على تحقيق هذه الرغبة.

المبحث الثاني

الحداثة العربية: المفهوم والأبعاد

تواجه الباحث فى اللغة العربية صعوبات جمة لتحديد مسار البحث، وذلك لغياب الجهاز المفاهيمي المشترك الذي يضبط المصطلحات والمفاهيم والأبعاد فى الحقل الدراسي المحدد. ولخضوع كثير من الكتابات للتأثيرات الأيديولوجية[1] المباشرة، لذا غالباً ما تأتي الدراسات متنافرة ومتناقضة أحياناً حتى فى الحقل الدراسي الواحد. كذلك تأتي متباينة فى درجة عمقها وموضوعيتها، الأمر الذي أدى إلى فقدانها التجانس المطلوب.

فالحداثة لم تتطور وفقاً لتطور المفردة العربية (حدث) التي يفسرها ابن منظور بأنها نقيض القديم: حدث الشيء حدوثا وحداثة فهو شيء محدث وحديث. والحديث الجديد من الأشياء[2]. فالحداثة وفقا لهذا التخطيط اللغوي مصطلح نقدي أطلقه النقاد على الشعراء الذين أتوا بعد الجاهليين والمخضرمين ويبدأ عهدهم ببشار بن برد. أما الحداثة باعتبارها ظاهرة معاصرة فهي ترجمة لكلمة " modernism " وقد جاءت الآراء متباينة حول مفهومها وأبعادها.

فالحداثة فى رؤية "محمد بنيس "تتجاوز فى مفهومها الاختبار القولي والعبارة الملفوظة؛ فالحداثة – فى رأيه – نمط حياة وتصوير مجتمع، وثقافة تقنية تكتسح الإنسان والطبيعة[3]. فهي تحول زمن الشعر من زمن الإنشاد إلى زمن الكتابة، وبهذا هي نقيض السائد وتفكيك الزمن الموروث من خلال وعي نقدي يعيد تكوين اللغة والذات والمجتمع "[4].

وسؤال الحداثة – فى رأيه – سؤال حضاري، يعضد أو يدمر من خلال تحققاته واحتمالاته عبر مسيرة سفره الأبدية. وهو سؤال طُرح فى العالم العربي بصيغ متعددة، فى فترة تقارب القرنين دون أن يفقد قوة طرحه[5].

(١) الأيديولوجيا: مجموعة من الأفكار التي يري أصحابها أنها قادرة علي حل مشكلات الإنسان.

(٢) لسان العرب، جزء ٢ ص ١٥٤.

(٣) محمد بنيس، سؤال الحداثة، (ط١ دار التنوير - بيروت. المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ١٩٨١م)، ص ١٣٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٤.

(٥) سؤال الحداثة، ص ١٤٣.



والحداثة العربية – فى رأيه – لحظتان: الأولى هي جيل جبران، والثانية هي تلك التي تجلت منذ خمسينيات القرن العشرين وحتى اليوم. واللحظة الثانية من الحداثة العربية تعتمد على حس كوني تدعم به مسلمات اللحظة الأولى بخصوص عدد من محاورها التي تتمثل في الآتي:[1]

١- الخروج على الشعر العربي القديم باعتباره ضرورة، وهو موضع لم يكن ضمن ما هو مفكر فيه لدى القدماء بخلاف جقول معرفية أخرى.

٢- اعتماد الشعر الغربي (الكوني) باعتباره معياراً للشعر والشاعر.

٣- إعادة قراءة الشعر العربي؛ قديمه وحديثه فى ضوء معطى روح العصر.

والحداثة فى رؤية "محمد بنيس" حداثات لا يخلو أحد من التورط فيها، وتتجلى فى عدة مستويات!

١- حداثة الدولة: ويرى أنها تتمثل فى تقنيات التجهيز والقمع. وهذه التقنيات لا تختارها الدولة العربية، فالغرب هو الذي يفرض نمط الغرب المسموح به، أو المرغوب فيه للعالم العربي. وهذا المستوى من الحداثة مقطوع عن الجذور وعن الماضي والمستقبل معاً.

٢- حداثة المؤسسات المضادة: تتحدد باعتبارها طريقة للتنظيم الاجتماعي والسياسي، وهي معطًى غربيّ تنبني على مرتكزات الحداثة التي هي: الديمقراطية، حرية التعبير، واعتبار الوطن أو الأمة أو الأممية. وقد ظلت هذه الحداثة تهجس بالسلطة والدولة باعتبارها نموذجاً لبنيتها، الأمر الذي جعلها امتداداً للسلطة، لا بديل لها. لذلك تحول هذا النمط – فى العالم العربي – إلى وسائط تضمن استمرار الدولة وهيمنتها.

٣- حداثة المعرفة: تتشعب فروعها، ومن ضمنها حداثة الإبداع، فى مختلف الأجناس الأدبية. والحداثة الشعرية العربية تبنت معايير مغايرة لمعيار "مدرسة النهضة" ومعيار نازك الملائكة". وهذه المعايير المتبناة أطّرها معيار الحداثة الغربية؛ فهي قد أسست لتراثها فى مستقبلها الغربي.

(١) المرجع السابق، ص ١٤٥.



ويذهب " وهيب خنسة" إلى أن الحداثة هي وعي الحياة؛ ونسف تقديس (الساكن الموروث)، [1] وقد بدأت الحداثة العربية - فى رأيه - مع رج سكون الواقع العربي الخانع، ومع تفتح وعي جديد[2]. وتجسدت الحداثة العربية- فى رأيه - فى ثلاثة أضرب:

١- حداثة الشكل: بدأت مع إنجازات الرواد الأوائل فى العراق (السياب، نازك الملائكة، البياتي)، وذلك من خلال تجاوزهم للوزن والقافية، إلا أنهم لم يستطيعوا الخروج النهائي من معطيات الموروث. وبلغت حداثة الشكل ذروتها فى قصيدة النثر[3].

٢- حداثة الموضوع: وكانت مع ظهور الشعراء التقدميين سياسياً حيث تم إدخال اليومي فى الشعر.

٣- حداثة الموقف: بدأت مع جبران وتطورت إلى بحث دائم عن حداثة تصهر كل شيء باتجاه المستقبل، وتحول القصيدة إلى كون شبكي مستقل.

والحداثة الشعرية العربية باعتبارها لغة؛ أي أسلوبًا تبحث عن الآتي:[4]

١- تطور اللغة الخارجي: أي، تطور المجتمع وخروجه من عصر القبلية والإقطاع، إلى عصر الآلة والديمقراطية.

٢- تطور اللغة الداخلي: أي نضوج التراكم اللغوي العربي، وإفرازه لما هو جديد.

أما "محمد الأسعد" فقد ذهب إلى أن الحداثة ملكية خاصة ومذهب تتداوله شتى التيارات. والحداثة، هي البنية العميقة لما يقع تحت الكلام، وهي تلك التي يكشف استقراؤها عما لا يخطر ببال صاحبه[5].

---

(١) وفيق خنسة، جدل الحداثة فى الشعر (دراسة تطبيقية)، (ط١ دار الحقائق، بيروت - لبنان.دمشق - سوريا ١٩٨٥م)، ص ٣٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٤) المرجع السابق، ص٣٢.

(٥) محمد الأسعد، بحثا عن الحداثة (وعي الوعي النقدي فى تجربة الشعر العربي المعاصر)، (ط١ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان ١٩٨٦م)، ص ٢٩.

أما "محمد برادة" فقد ذهب إلى أن الحداثة باعتبارها مفهوماً، لا يمكن فهمها خارج حمولاتها الابستمولوجية[1] الكامنة وراءها. وترتبط أسئلتها من حيث المفهوم بالحضارة الغربية وسياقاتها التاريخية، وما أفرزته تجاربها فى المجالات المختلفة[2].

وتتصف الحداثة العربية فى - مجال الاستعمال الأدبي والنقدي- بالشعارية والتصنيف الجدلي، وهى لا تختلف - فى رأيه - عن كثير من المصطلحات التي هاجرت إلى العالم العربي عبر المثاقفة والتواصل الحضاري؛ لذا لا يمكن فهم الحداثة العربية بعيداً عن الحداثة الغربية[3].

هذا - وقد ذهبت: خالدة سعيد" إلى القول بأن الحداثة وضعية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية، وتقدم المناهج التحليلية والتجريبية، وتتبلور الحداثة فى اتجاه تعريف الإنسان من خلال تحديد جديد لعلاقته بالكون. والحداثة - أيضاً - إعادة نظرة شاملة فى منظومة المفهومات والنظام المعرفي، أو ما يكون صورة العالم فى وعي الإنسان[4].

وبناء على ما سبق، تعرّف " خالدة سعيد" الحداثة بأنها تصحيح لوضعية استلاب عن طريق صراع يخوضه الإنسان مع منجزاته السابقة التي تحولت إلى تجريدات وبنى وتقاليد وأنماط، فهي بذلك تكسير للصورة القديمة، أو تفكيك للذاكرة؛ بغرض إعادة تنظيم عناصرها، أو إعادة قراءتها وفق منظور الحضارة[5].

وتذهب " خالدة سعيد" إلى أن بذور الحداثة العربية تكمن فى التوجهات الأساسية لمفكري بدايات القرن العشرين، وذلك من خلال القطيعة التي أحدثوها مع المرجعية الدينية والتراثية، باعتبارهما مصادر وحيدة للحقيقة، والاستعاضة عنهما بمرجعيتين بديلتين هما:

---

(١) ظرية المعرفة أو فلسفة العلم.

(٢) محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٤، ع٣(الحداثة فى اللغة والأدب) ١٩٨٤م)، ج١، ص ١١.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٣.

(٤) خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج٤، ع٣، ج١، ص ٢٦.

(٥) الملامح الفكرية للحداثة، ص ٢٩.



العقل والواقع التاريخي[1]. إلا أنّ الحداثة العربية لم تأخذ حظها فى السجال المحتدم إلا فى خمسينيات القرن العشرين، وهذا السجال فرضته القيود والضوابط التي وُضعت على الشعر العربي وهو سجال تجلى مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة[2].

فهذا الرأي يجانب الصواب، فهو يتحدث عن تفكيك افتراضي؛ فالذاكرة العربية لم تتفكك بنيتها العشائرية والدينية، والحضارة العربية الحديثة لم تستلهم نظرية فلسفية أو اجتماعية تستطيع أن تفكك البنى القديمة.

وتربط "خالدة سعيد" -ربطاً مباشراً- ما بين ظاهرة الغموض فى الشعر العربي الحديث والحداثة؛ وذلك من خلال تغييب الحداثة للصوت الفردي، تقول: "ومن هنا فإن الكتابة الحديثة قد شكّلت انتقالا من الصوت الفردي المعين إلى صوت مبهم؛ لأنه شخصي – لا شخصي، محدود ومجرد، ذاتي وموضوعي، فردي وجماعي فى آن معاً، ونجد هذا التصدّع فى الشعر أشد توتراً، وأكثر مأساوية، لكنه أقل جلاءً، نتيجة للتداخل وضيق الفسحة بين الذوات التي يولدها التصدع. وهذا من أسباب الغموض فى الشعر وسوء الفهم، والاتهام بالذاتية الذي تعرض له بعض الشعراء"[3].

هذا – وقد ذهب الدكتور كمال أبوديب إلى أن الحداثة هي: وعي الذات فى الزمن باعتباره حركة تحمل فى داخلها التغيُّر، وهذا يعني أن الحداثة هي وعي الزمن بوصفه حركة تغير[4].

والحداثة فى وعيها الضدي للزمن تعني حركة التغير التي تقود إلى التقدم إلى الأمام؛ ولذلك هي انفصام دائم عن الماضي، وهذا الانفصام هو الذي يصبغ على الحداثة نوعاً من التوتر والقلق والمغامرة[5].

---

(١) الملامح الفكرية للحداثة، ص٢٧.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٥.
(٣) المرجع السابق، ص ٢٨ -٢٩.
(٤) كمال أبو ديب، (الحداثة- السلطة- النص)، مجلة فصول مج٤، عدد٣، ج١، ص٣٥.
(٥) المرجع السابق، ص٣٥.



والحداثة بهذا الوعي الضدي للزمن، تكون قبل كل شيء رفضاً واعياً للسلطة، فمن خلال وعيها لذاتها فى الزمن، تتحول إلى جرثومة حفر دائم عن أسئلة وبحوث لم تطرق، فهي لا تكف عن طرح الأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية. وتدخل - من خلال وعيها - فى صراع مع الماضي والآخر الذي هو عالم قائم ومتشكّل وجاهز الأجوبة ومكتمل اللغة وفى سلام مع نفسه، وهي بهذا تكون عبارة عن اختراق دائم لذلك السلام مع النفس ومع العالم. فهي - دائماً - تقف فى الجهة النقيضة للسلطة.

ويذهب " د. كمال أبو ديب" إلى أن الحداثة العربية لا يمكن بناء تصور عنها بعيداً عن بنية الثقافة المضادة لفكرة الخروج على صورة العالم المتشكّل فى إطاري القديم والإجماع. فالحداثة انقطاع معرفي عن مصادر التراث؛ وتغير جذري فى موقف الإنسان من اللغة والفكر، والإنسان والكون، والشعب والسلطة، والداخل والخارج، والإبداع والتقليد. يقول " د. كمال أبو ديب": (والحداثة انقطاع معرفي: ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن فى المصادر المعرفية للتراث؛ فى كتب ابن خلدون الأربعة، أو فى اللغة المؤسساتية والفكر والدين. وكون الله مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي). وبعد مغادرة الحداثة لتلك المصادر القديمة، عثرت على مصادر معرفية جديدة استمدت منها وجودها؛ فمصادر الحداثة تكونت من الكشوف المعرفية الجديدة، فى ظل عالم انقطع معرفياً عن العالم الكلاسيكي فى القرن التاسع عشر، وبدأ رحلته التي لا تعرف النهايات. ومن هذا المنطلق يرى "د. كمال أبو ديب" أن الحداثة جوهرياً هي "روح البحث والاكتناه فى عالم بدأ فجأة جديداً بكل ما فيه، وهو بحاجة أبدية إلى الاكتناه والكشف - والحداثة ضمنياً هي رفض للإنجاز، أو القرار أو الوصول"[1].

ويذهب - كذلك - إلى أن الحداثة لا تقف عند حدود الانقطاعات النسبية فى الثقافة العربية، بل هي أكبر شرخ تعرضت له تلك الثقافة على امتداد تاريخها الطويل؛

(١) الحداثة- السلطة -النص، فصول مج ٤، عدد ٣ ج١ ص ٣٨.



والحداثة ليست انقطاعاً نسبياً فقط، بل هي أعنف شرخ يضرب الثقافة العربية فى تاريخها الطويل. ليس فى هذه الثقافة- فى أي مرحلة من مراحلها- ما يعادل هذا الانشراخ المعرفي، والروحي، والشعوري الذي يكاد يكون انبتاتاً عن الجذر، لا يبقى فيه من رابط سوى اللغة، بأكثر دلالتها أولية؛ أي يكون قاموسها مشتركاً للتواصل"(١).

والحداثة بذلك تكون أرضاً للضياع والتيه الذي لا يحمل أي علامة؛ وتتجاوز بذلك فكرة الاحتجاج على السلطة ورفضها، أو الصراع معها، إلى الانسلاخ عنها، والانتماء إلى ما يقع خارجها(٢). ويذهب "أبوديب" إلى أن هذه المفاهيم التصورية عن الحداثة قد تحققت على مستوى الكتابة الإبداعية، وأن هذا التحقق لم يصاحبه انقلاب تصوري ضمن البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، الأمر الذي قاد إلى خلق فصام حاد ما بين الحداثة الإبداعية فى العالم العربي وما بين حاضرها الذي تعيش فيه؛ لذلك عاشت الحداثة العربية فى عزلة عن محيطها، وفى وحدة أدت إلى محدودية تأثيرها وفاعليتها فى الوجود العربي(٣).

فأزمة الحداثة العربية – فى رأي أبى ديب – تكمن فى أن انقطاعها عن الماضي من أجل الحاضر، وهجرتها من الحاضر نحو المستقبل – لم يوازه اندفاع حضاري مماثل فى بناءات المجتمع الأخرى(٤).

ومع عمق رؤية أبى ديب إلا أنه ينظر إلى الحداثة بعيداً عن سياقها الاجتماعي، فالوعي الضدي للزمن هو خروج روحي ونفسي عن مجمل تأثيرات الماضي فى الذات، كما أن بعد الزمن يرتبط بتفجر المعرفة العملية فى الغرب من خلال النظرية النسبية التى أدى منجزها العلمي إلى تغيير كبير فى التصورات والمفاهيم عن الذات والكون؛ وهذا ما لم يحدث فى الثقافة العربية، الأمر الذي حولها إلى مستهلك لمقولات معرفية لا تنطبق علي الواقع العربي؛ لأن هذه المقولات ترتبط بالتحول العلمي في الغرب.

---

(١) الحداثة- السلطة -النص، فصول مج ٤، عدد ٣ ج١ ص ٣٨.
(٢) المرجع السابق، ص ٣٨.
(٣) الحداثة- السلطة – النص، ص ٣٨.
(٤) الحداثة- السلطة – النص، ص ٣٨.



و يأتي قلق الحداثة العربية من مواجهتها نموذج الحداثة الغربية فى كيفية تمثله دون فقدان سماتها الذاتية(١). ويأتي غموضها وغرابتها والتباسها من الصراع الضدي مع التراث والنموذج الغربي(٢).

ويربط أبو ديب ما بين تجليات الحداثة ووعي اللغة وأزمتها، فالحداثة فى تجليها وعي ضدي للغة، ففي وعي الحداثة تبدو اللغة أرضاً خراباً، ويأتي سؤالها عن الكيفية التي تعمّر هذه الأرض الخراب(٣).

أما جواب الحداثة عن كيفية التعمير- في رأيه- فهو القيام بتفجير اللغة؛ ويكون ذلك بـ (نَسف اليابس والخراب من الداخل) لتفجر فيهما حياة جديدة، وبذلك تصبح اللغة تجربة فنية جديدة، والكلمة تتحول إلى أحد أهم مجالات فاعلية الحداثة، وشكلها، وتوقدها، وبحثها المحموم، وتساؤلاتها وقلقها(٤).

والحداثة العربية مطالبة بفتح خط شروع مغاير لما اجترحته الحداثة الغربية فى تعاملها مع أزمة اللغة التي واجهتها؛ فإذا لجأت الحداثة الغربية نحو التراث، فعلى الحداثة العربية أن توغل فى اتجاه المستقبل؛ وذلك بتفجير لغة الحاضر. يقول أبو ديب: "من هذه الخصوصية فى رؤيا الحداثة للغة، ينشأ مصدر أساسي من مصادر تميزها وحركتها؛ فإذا كانت الحداثة الغربية - فى كثير من أعمال روادها -استجابت لأزمة اللغة الحاضرة بالعودة إلى لغة الماضي، فإن الحداثة العربية لا تستطيع - عقائدياً - أن تجد منفذاً فى مثل هذه العودة. فاللغة - الجثة- السلطة التي تواجهها هذه الحداثة هي لغة الماضي المتكدس الجاثم بوصفه كتلة واحدة متجانسة هائلة. لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة، حركة البحث عن لغة المستقبل، حركة التفجير للغة الحاضرة والتجريب المنهك بحثاً عن لغة جديدة"(٥).

---

(١) الحداثة- السلطة - النص، ص ٣٨.
(٢) المرجع السابق - ص ٤٢.
(٣) المرجع السابق - ص ٤٢.
(٤) الحداثة- السلطة- النص، ص ٤٣.
(٥) الحداثة- السلطة- النص، ص ٤٣.

والخطأ الكبير الذي تتأسس عليه رؤية أبي ديب عن الحداثة- يأتي من اعتقاده بأن مفردات الثقافة (اللغة والفكر والفن) تتطور بمعزل عن المنجز الحضاري، وهو أمر يؤدي إلى غربة هذه المفردات ونخبويتها. وأبو ديب يبدو متفائلاً بأن الحداثة العربية فى طريقها لأن تكون أهم منجزات حركة التحرر القومي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي[1].

أما الحداثة فى رؤية "محمد عبد المطلب" فهي نفي الماضي والتعلق بالحاضر، والخروج من المعتاد إلى غير المعتاد، ومن المعروف إلى غير المعروف[2].

أما الدكتور "تمام حسان" فيرى أن مفهوم الحداثة ليس مفهوماً متجانساً فى المجالات المختلفة من النشاط الإنساني، بل هو مفهوم يختلف من مجال إلى مجال، ويتسم بالنسبية فى كل الحالات[3].

فالحداثة فى نصوص التاريخ تعني حركة الزمن من الماضي البعيد إلى ماضٍ قريب أو إلى زمن حاضر. أما فى نصوص الإصلاح الاجتماعي فهي أقرب إلى نصوص التغيير. وفى عرف المنتجين من الفنانين والباحثين ورجال الصناعة وأمثالهم - ترتبط بمفهوم الابتكار. أما فى عرف رجال الدين فتعني الخروج والمروق من الدين. وفى حقل العادات والتقاليد تقترن بالمستهجن[4].

هذا - وقد ذهب "صالح جواد الطعمة" إلى أن الحداثة ليست مفهوماً دقيقاً يُحدُّ بعناصر ثابتة، بل هي مجموعة خصائص يمكن التعرف عليها من خلال موضوعاتها. واختلاف النقاد والشعراء حول مفهومها يعود إلى اختلافهم حول الخصائص أو العناصر الحداثية التي يؤكدونها، مثل: الرؤية، تأكيد الذات، الزمن، الغموض. وتعد ظاهرة الغموض - فى رأيه- من أهم السمات البارزة التي دار حولها صراع عنيف بين أنصار الشعر الحديث ومناوئيه. والحداثة - فى رأيه - ظاهرة عالمية توافرت لها شروط محددة لم يحظ

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٩.

(٢) محمد عبد المطلب، تجليات الحداثة فى التراث العربي، مجلة فصول مج ٤، ع٣، ج١، ص ١٢٩.

(٣) تمام حسان (دكتور) اللغة العربية والحداثة. مجلة، فصول مج ٤، ع٣، ج ١، ص ١٢٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٨.



الأدب العربي إلا بالقليل منها. وهي فى حقيقة أمرها فكرة تنطوي على الإبداع والابتكار والتغيير والاكتشاف[1].

ويذهب فى ذات الاتجاه " محمد مهدي الطرابلسي" فهو يرى أن الحداثة ليست مفهوماً أحادي الأبعاد. فالحداثة هي مجموعة من الخصائص والمظاهر، وأبرز مظاهرها فى الإبداع الغموض. يقول الطرابلسي: "…. وفى الختام نستطيع أن نقرر بكل اطمئنان أن ظاهرة الغموض فى الشعر الجديد – وهي من مظاهر الحداثة فى الأدب – ليست سلبية كلها؛ وهي فى ذلك شبيه بظاهرة الوضوح الغالبة على الشعر القديم تماماً"[2].

أما الدكتور جابر عصفور، فقد ذهب إلى أن مصطلح الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدة فى ذات الوقت، فهو يشير تاريخياً إلى الصراع بين القدماء والمحدثين فى العصر العباسي. أما الصيغة المصدرية لمصطلح الحداثة، فهي صيغة نادرة الاستعمال فى التراث العربي، فصيغة الحداثة ترتبط – فى رأيه – باستخدام معاصر برز فى العالم العربي فى النصف الثاني من القرن العشرين. والتأكيد على صيغة "الحداثة" يحيل إلى اجتهاد معاصر يسعى إلى تأسيس مصطلح جديد، يقابل مصطلحاً أجنبياً "modernity" أو "modernism" كما يحيل- فى رأيه – إلى جذرية القصيدة العربية المعاصرة فى خروجها على التقاليد[3]. كذلك يشير هذا المصطلح إلى التغيّر الجذري الذي انطوى عليه الشعر الحرّ أو الشعر العربي المعاصر، ومن جهة ثانية يشير إلى الحداثة الأوروبية التي كانت مثالاً يحتذى[4].

وهذا الاتجاه من التحليل – فى رأي عصفور – يركز على البعد المعاصر للحداثة فقط، ويجعل حداثة القصيدة العربية المعاصرة موازية لحداثة القصيدة الأوروبية الحديثة، وعلى نحو يجعل " الأولى" نسخة من الثانية، اعتمادا على توهم العلمية المتضمن فى الحداثة الأوروبية.

---

(١) صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة. مجلة فصول، مج٤، ع٣، ج ٢، ص ١٥.

(٢) محمد الهادي الطرابلسي، من مظاهر الحداثة فى الأدب (الغموض فى الشعر)، مجلة فصول مج ٤ ع٣، ج ٢، ص٣٤.

(٣) جابر عصفور (دكتور)، معنى الحداثة فى الشعر المعاصر، مجلة فصول، مج ٤، ع ٣، ج ٢، ص٣٥.

(٤) المرجع السابق، ص٣٥.



وذلك الارتباط ما بين القصيدة العربية المعاصرة وحداثة القصيدة الأوروبية، يُؤدي - فى رأيه - إلى فصل القصيدة العربية المعاصرة عن أصولها التراثية، وعن حوارها مع واقعها التاريخي المعين، ويربطها بأصول مقابلة فى الحداثة الأوروبية السابقة لها فى الزمان والمغايرة لها فى الإنجاز والطموح.

كذلك يذهب إلى أن سياقات الحداثة التي ذكرها، تصل بين الصيغ الاشتقاقية المتغايرة؛ محدث، حديث، حداثة، لتقود إلى دلالة عامة عن الحداثة؛ تشير إلى الابتداء والخرق والانتهاك، وعنف الخروج على ما هو متعارف عليه[١].

أما "إدوارد الخراط" فينفي الاقتران ما بين الحداثة والجدة أو المعاصرة. فالحداثة - فى رأيه - تشير إلى حساسية ما وإلى أسلوب ما، والحداثة فى تعريفها الأول هي نفي ونقض لنظام التقاليد التي رسخت، وهي تنطوي على قلق دائم لا يتجاوزه الزمن، كما تنطوي على نوع من الهدم المستمر فى الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة. فالحداثة سؤال مفتوح لا إجابة له[٢].

أما الدكتور: "محمد عبد الله الغذامي" فقد ذهب إلى أن الحداثة مفهوم متعدد الأبعاد؛ وذلك لتعدد المتحاورين حوله، الأمر الذي جعله رؤية اجتهادية تخص الفرد المتحدث. لذلك أصبحت الحداثة إشكالية فكرية تخضع للتقلبات الفكرية والنفسية للفرد[٣].

هذا - وقد اعتمد "الغذامي" ثلاثة مداخل لمقاربة الحداثة، هي:

١- الإجماع على مشروعية الأخذ من التراث، لأنه يرتبط بالشعوري واللاشعوري.

٢- وجود سمات جوهرية فى الموروث العربي هي بمنزلة الروح من الجسد.

٣- الإيمان بوجود متغيرات تسير بجانب الثوابت.

---

(١) معنى الحداثة فى الشعر المعاصر، ، ص٣٥.

(٢) إدوارد الخراط، قراءة فى ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات، مجلة فصول، مج ٤، ع ٣، ج٢، ص٥٧.

(٣) عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، (ط١ دار الطليعة بيروت - لبنان، ١٩٨٧م)، ص ٨.

وبناءً على هذه المداخل يذهب " الغذامي" إلى أن الحداثة ما هي إلاّ معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير. يقول " الغذامي": "من هذه المداخل نصل إلى موضوع "الحداثة" لنقدم صورتها على أنها معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، أي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دوماً إلى صقل الموروث؛ لأنه متغير ومرحلي؛ وهى ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفها، وتصبح طورا يسهم فى بناء الموروث، لكنه لا يكبل الموروث ويقيده"[١].

كذلك يذهب إلى أن الحداثة رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد ما بين الظرف الإنساني والجوهري الموروث؛ وذلك من أجل استمرارية العلاقة الإبداعية للإنسان مع لغته التي سيكون صانعاً لها، من خلال إضافته إليها[٢]. وخلاصة رؤية " الغذامي" للحداثة، هي الفعل الواعي الذي يأخذ بالجوهري الثابت ويعدل فى المتغير المتحول، فهي صلة استكشاف أبدية فى أغوار اللغة، التي تُعدّ أبرز الحقائق الإنسانية.

فمأزق الغذامي ومعظم دعاة الحداثة العربية يكمن فى افتراضهم أن حركة اللغة وتفجيرها يتم بعيداً عن المنجز الحضاري للأمم، وهذا ما يقلب العلاقة بين اللغة والمجتمع؛ لأن التطور الحضاري من خلال منجزه المادي هو الذي يؤدي إلى تغيير اللغة والأساليب الإبداعية والفنية. أما الاكتفاء بتفجير اللغة دون تفجير حركة المجتمع فإنه يؤدي إلى تأسيس خطاب إبداعي لا معادل حضاري له.

أما " طراد الكبيسي " فقد ذهب إلى أن الحداثة العربية حداثات تتعدد أشكالها وترتبط بمجموعة من النقاط[٣]:

الحداثة باعتبارها مفهوماً أو إطاراً يتسع لحداثات أو تطبيقات متعددة ومتنوعة فى الحداثة.

١. ليس كل ما يُعرف بالعرف السائد "حديثاً" هو "حديث" بالضرورة.

---

(١) تشريح النص، ص ١٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠ -١١.

(٣) طراد الكبيسي، النقطة والدائرة (مقتربات فى الحداثة العربية)، (ط١ دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية)، بغداد-العراق ١٩٨٧م)، ص ٧٩.



٢. القدرة الثقافية على التحدي واستجابة الفرد لواقعه وتراثه القومي من جهة، وواقع العالم وتراثه من جهة أخرى.

٣. ليست الحداثة نقيضاً للماضي، بل هي استمرار وتطوير لأفضل ما فى التراث.

٤. الحداثـة (فنيـاً) تعنـي أن هناك موضوعـاً حديثـاً يقتضي تعبـيراً حديثـاً. والحداثة "موضوعاً" تعني أن هناك جديداً يتطلب تعبيراً جديداً.

٥. الشاعر الحديث، حتى فى زمانه، لا يظل حديثاً بالضرورة، فشاعر الحداثة يلهث دائماً وراء الجديد الذي لم يبلغه بعد.

٦. أثبتت الدراسات التطبيقية الحديثة - فى مجال الشعر - أن الحداثة ليست نظرية أيديولوجية، بل هي منحى فى الفكر والرؤية والتعبير تختص بالشاعر وحده؛ فهي مسألة فردية بقدر ما هي عامة.

كذلك يذهب إلى أن الحداثة العربية - فى الشعر - بدأت فى خمسينيات القرن العشرين، مع ظهور حركة الشعر الحديث، أو الجديد، أو الحرّ، أو المعاصر، على اختلاف التسميات[١]، وكان ذلك مع محاولات نازك الملائكة وبدر شاكر السياب والبياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي ونزار قباني وخليل حاوي وغيرهم[٢].

والحداثة العربية تحتوي - فى رأيه- على مجموعة سمات، تكون فى مجموعها الإطار العام للحداثة العربية. ومن تلك السمات:[٣]

١. اقتحام القصيدة الحديثة لميدان الحياة، فمجال القصيدة الحديثة هو الحياة الإنسانية بشتى مظاهرها.

٢. انتفاء التفريق بين لفظة شعرية وأخرى غير شعرية فى مجال اللغة؛ فأي لفظة يمكنها أن تكتسب شعريتها من خلال وظيفتها في التركيب العام.

---

(١) النقطة والدائرة، ص ٩٨.
(٢) المرجع السابق، ص ٩٨.
(٣) المرجع السابق، ص ٩٨ -١٠٣.



٣. استخدام التاريخ والحكاية والأسطورة والخرافة فى الدلالة وفى عملية البناء.

٤. مزج الواقع بالتصور، أي ما وراء الواقع.

٥. موقف الشاعر من الماضي ومن المستقبل هو موقف الحاضر داخل حركة الذات التي يشدها بعدان: أحدهما يجرها إلى الوراء، والآخر يدفعها إلى الأمام.

٦. ولدت الحداثة العربية من الحاجة الملحة إلى "تحديث" الحياة العربية. فكانت القصيدة الحديثة الوليد الشرعي للحركة التاريخية.

٧. استفادت الحداثة الشعرية العربية من الحداثة الأوروبية.

٨. الحداثة العربية- فى الشعر- ليست حداثة سطحية، أي أن التراث العربي ما يزال يتحكم فى بنية القصيدة الحديثة: لغة، فكراً، رموزاً، صوراً بلاغية.

٩. قدرة الحداثة الشعرية العربية للتمييز ما بين العميق والغموض. إلا أن مصطلحي العمق والغموض لا يزالان غامضين فى الحداثة الشعرية العربية.

١٠. فشل شعراء الحداثة فى خلق قصيدة القناع أو القصيدة الموضوعية؛ وذلك لطغيان الذاتية عندهم.

ويأتي(طراد) أخيراً ليشير إلى أن الحداثة العربية لا يمكن أن توجد بفاعلية خارج تصور متكامل عن خصوصية التجربة الثقافية والاجتماعية والحضارية للأمة العربية، : (فالحداثة فى الشعر ليست منفصلة عن مجمل النشاطات الأخرى؛ العلمية والعقلية للتغيير، بل هي تؤثر وتتأثر بها... حسبما تمليه الحركة الشمولية فى المجتمع"[١].

أما "شربل داغر" فقد ذهب إلى أن الحداثة هي صفة التبدل التي طرأت على الشعر العربي منذ نهاية الأربعينيات[٢]. وقد تبلورت الحداثة العربية فى الشعر من خلال تجربة

---

(١) النقطة والدائرة، ص ١٠٥.

(٢) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي)، ط١ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م، ص٥.



قامت على بعدين: بعد نقدي(زمني - اجتماعي) وأساسه صراع الأجيال، وبعد(فني-إبداعي)وأساسه التخطي والتجاوز باعتبارهما شرطين للتقدم والإبداع. وهذان البعدان (حتمية التطور وإلزامية السبق) يستندان إلى فكرة الحداثة الغربية فى تجاربها الجديدة(١).

كذلك يذهب "شربل داغر" إلى وجود مستويين من الحداثة: الحداثة باعتبارها انتصاراً، وهذا ما عرفته المجتمعات الغربية؛ فكانت الحداثة سلاح المعركة وهدفها معاً. والحداثة باعتبارها مفردة مستعارة، وهذا ما عرفته الحداثة العربية من خلال عملية التأثر عند الشعراء؛ أي أن الحداثة نُقلت من سياقها الخاص إلى سياق آخر دون مشروعها الفلسفي المؤسس لها؛ أي الاكتفاء بتعريب بعض أفكارها وظاهراتها وإنجازاتها. وهذا ما يوضح - فى رأيه - الفرق بين إنتاج الحداثة واستهلاكها(٢).

هذا - وقد عرف الشعر العربي عبر تاريخه - صراع القديم والمحدث، إلا أن ما ظهر على السطح منذ الأربعينيات يعدُّ - فى رأيه - ظاهرة ناشئة ذات مراجع غربية(٣).

أما "عابد خزندار" فقد ذهب إلى أن الحداثة مذهب حديث يرتبط بالحضارة الغربية وسياقاتها التاريخية، وما أفرزته من تجارب فى مجالات مختلفة(٤).

ويذهب إلى أن الأدب العربي المعاصر يحمل ملامح جدة وابتكار، تمتد عميقاً فى التاريخ، إلا أنها تختلف عن الحداثة من حيث الجذور. وسينحسر - فى رأيه - التيار المعاصر مثلما حدث له فى الغرب. يقول "خزاندار" (وغاية ما أريد أن أقوله أن هناك جدة عربية ليست بنت اليوم، وثَمَّ ما يعرف بالحداثة، وهي تيار جذوره غربية لا يلبث أن ينحسر وتحل محله جدة جديدة.. تلبي حاجات العصر المتغيرة، وهذا ما حدث فى أوروبا وما سيحدث حتماً فى عالمنا العربي)(٥).

---

(١) شربل داغر (دكتور)، قصيدة الشباب (أسئلة الحداثة وتحدياتها)، مجلة الوحدة، (قبرص، يوليو - أغسطس١٩٩١م) ع٨٢/ ٨٣(التأصيل والتحديث فى الشعر العربي الحديث)، ص ١٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١١.

(٣) مجلة الوحدة، ع٨٢-٨٣، ص١١.

(٤) عابد خزاندار، حديث الحداثة، (ط١ المكتب المصري الحديث، القاهرة - مصر، ١٩٩٠م)، ص ١١.

(٥) حديث الحداثة، ص١٦.



هذا – وقد ذهب "خزاندار" إلى أن الحداثة تيارٌ فرضته علينا وسائطه التقنية: " مهما يكن موقفنا من الحداثة، أو "الحداثوية" رفضاً أو قبولاً – شئنا أم أبينا- بأن ثمة حداثة... ذلك لأن الحداثة تخترق حياتنا وتقتحمها، بل وتطبقها وتحيط بها... بكل ما هو ميسر لها ومتاح لديها من وسائل سلعية وإغرائية، وإعلامية، لعل من أخطرها شاناً التلفزيون وما يدعمه من أقمار صناعية"(١).

والحداثة العربية – فى رأيه – ما هي إلا محاولة من قبل بعض الشعراء لترميم جثة الحداثة الغربية التي همدت؛ وذلك ليصطنعوا حداثة عربية حاول البعض ربطها – تعسفاً – بالتراث العربي: "... وهكذا انفرط عقد الحداثة وأصبحت حركة تاريخية لم يعد لها أي وجود فعلي، ولكن شعراءنا العرب، وخاصة السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وعبدالمعطي حجازي جاءوا وبثوا الحياة فى عروقها، محاولين بذلك أن يصطنعوا حداثة عربية حاول من جاء بعدهم ربطها بحداثة أبي تمام"(٢). إلا أن " عابد خزاندار" سرعان ما تراجع عن إعلانه موت الحداثة الغربية، ليعلن أنها ما زالت تنبض بالحياة. أما الحداثة العربية فيذهب إلى أن لها مبررات وجود فى العالم العربي، تتمثل فى أنها طارئ جديد – على حياتنا الأدبية – لم يستنفد أغراضه ليُخلي المكان إلى "وافد جديد"(٣).

أما دكتور" عفيف البهنسي" فيرى أن "الحداثة" كلمة استخدمت لتشير إلى مرحلة جديدة من مراحل التطور. وهي كلمة تحمل المفهوم الذي يقابل كلمة " العراقة"، فالحداثة – فى رأيه – ظاهرة لم يخلُ منها مجتمع من المجتمعات، إلا أن هناك اختلافا نوعياً وكمياً بين الحداثات(٤).

كذلك يذهب إلى أن الحداثة ليست جوهراً يتم تحديده، بل هي خصائص وسمات نوعية، تتجلى لدى جميع الأمم، الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف بين حداثات تلك الأمم(٥).

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٥.
(٢) المرجع السابق، ، ص ٢١ – ٢٢.
(٣) المرجع السابق، ص ٣٧.
(٤) عفيف البهنسي، بين الحداثة والمعاصرة، مجلة الوحدة ع ٨٢/ ٨٣، ص ٢٠٥.
(٥) المرجع السابق، ص٢٠٥.



أما الحداثة العربية، فما هي إلا مجموعة سمات تتمثل فى الملامح الآتية:[1]

١. الوعي القومي: وهو ذلك الوعي الذي استطاع تحقيق الانفصال عن السلطان العثماني باعتباره خليفة المسلمين.

٢. النهضة العربية: وهي التي دفعت العرب إلى تعزيز الاهتمام بلغتهم وتاريخهم.

٣. التحرر: وكان مع تحقيق الاستقلال، بعد عهد من التبعية السياسية للغرب الذي حلّ - بشكل أعنف - محل السيطرة العثمانية.

٤. الوحدة: التي أصبحت هدفاً وشعاراً للمفكرين السياسيين.

٥. التقدمية: التي حاول العرب تحقيقها عن طريق الاشتراكية الاقتصادية فى الدول العربية ذات الأعباء الجسيمة، أو عن طريق تحسين ظروف الحياة والثقافة فى الدول البترولية الغنية.

ومع أن لكل حداثة سمات وخصائص ذاتية، إلا أن جميع الحداثات تشترك فى مفهوم واحد ربما هو أقرب إلى الهدف منه إلى مفهوم التغير الشامل الذي يرتبط بالأبعاد الثورية التي قاد إليها التطور العقلي من خلال الاختراعات والتجاوزات التي فاقت الحد[2].

هذا- وقد كان "فاضل عزّاوي" من أعنف الذين اتخذوا مواقف صارمة فى تحديدهم لمفهوم الحداثة وأبعادها، والحداثة العربية وعلاقتها بالداخل والخارج. فالحداثة - فى رأيه - مهما ذهب الناس فى أمرها، فهي قضية ترتبط بظهور العقل العلمي الكوني لأول مرة فى التاريخ، وبالروح التي بثها فى هذا العصر الذي نعيشه. يقول "عزاوي": " فى الكلام على الحداثة لا يتعلق الأمر بما أبدعه أو ابتكره هذا الشاعر أو ذاك الفيلسوف فى الماضي، مهما كانت قيمة إبداعه، وإنما بظهور العقل العلمي الكوني لأول مرة فى تاريخ العالم وبالروح التي أطلقها فى عصرنا"[3].

(١) بين الحداثة والمعاصرة، ص ٢٠٥ -٢٠٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠٨.

(٣) فاضل العزّاوي، بعيداً داخل الغابة (البيان النقدي للحداثة العربية)، (ط١ دار المدى، دمشق - سوريا، بيروت - لبنان ١٩٩٤م)، ص ١١٠.

أما الحداثة العربية فلم تكن - في رأيه - سوى نسخة شائهة عن حداثة الغرب. ويُرجع هذا المسخ في الحداثة العربية إلى عجز العرب عن حل مجموعة التناقضات التي يعيشونها[١].

وتتجلى ذروة التناقضات العربية في الخلط القائم ما بين العلم والإسلام، وغياب الرؤية الفكرية الشاملة، وغياب الحريات في الاجتهاد والإبداع. يقول عزاوي: " فإذا لم يزل العرب الالتباس القائم حالياً بين العلم والإسلام، عن طريق صياغة الإسلام صياغة حضارية جديدة، وإذا لم يرتبط مفهوم الحداثة العربية بثورة فكرية شاملة، تعيد فحص الحاضر والماضي، تعيد الاعتبار إلى حرية الاجتهاد والإبداع وتسقط جميع التقاليد التي لم تعد تنتمي إلى زمننا، باعتبارها معوقة للتقدم - فإننا سوف نظل نكرر - ربما إلى الأبد - صورتنا الكاريكاتيرية الخاصة عن الحداثة، تلك التي تستبدل الحداثة بوهمها"[٢].

ومع أن كثيراً من العرب ادعوا امتلاك الحداثة، إلا أن الحداثة- باعتبارها ظاهرة غربية - لم يتم استيعابها في العالم العربي، فأكثر المبدعين العرب امتلكوا- في رأيه- وهم الحداثة؛ مرة داخل الكتابة، ومرة داخل المجتمع، لذا كانت نصوص الحداثة العربية - التي ادعت الطليعية - عبارة عن صورة تجلت من خلالها تناقضات النظم السياسية العربية والنظم الاجتماعية[٣].

والحداثة - في رأيه - تداخل عميق بين مجموعة من المؤسسات المجتمعية: سياسية، فكرية، اجتماعية. وسوء الفهم الذي واجه الحداثة الإبداعية العربية ما هو في حقيقة الأمر إلا سوء الفهم لتلك المنظومات المتداخلة. كما أن أزمة الحداثة الاجتماعية العربية ألقت بكل ظلالها على الحداثة الإبداعية[٤].

هذا - وقد ذهب "قيصر عفيف" إلى أن الحداثة موقف من الوجود لا يغطي العيوب؛ وإنما يكشفها. وهي كذلك - ثورة دائمة البدء لا تنتهي، وتوتر يؤرقه الآتي، ومفاجأة تبهرنا برونق جديد، وحركة لا تعرف الثبات[٥].

(١) بعيداً داخل الغابة، ص ١٣.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٥.
(٣) المرجع السابق، ص ١٩
(٤) البيان النقدي للحداثة، ص ٤١.
(٥) قيصر عفيف، مانفستو الحداثة الشعرية http://www.jehat.com/arabic/bayanat/gaiser.htm.p.



فالحداثة فى البلاد العربية ثورة فى تاريخ العرب فرضتها طبيعة الإبداع الشعري؛ فازدهرت فى قليل من البلاد العربية التي تنسمت عبير الحرية. وهي فى الشعر تجربة استطاع الشعر – من خلالها – أن يخلص نفسه من الاستعارات الفارغة والكتابات السخيفة.

أما "شاكر لعيبي" فقد ذهب إلى أن فكرة الحداثة عبارة عن قطيعة جذرية، وبُعد مطلق للتغيُّر. إلا أن الثقافة العربية لم تكن جذرية فى طرحها لقضية الحداثة، الأمر الذي انعكس على أهم الظواهر الإبداعية فى العالم العربي، ألا وهي قصيدة النثر(١).

ومهما كان أمر الحداثة فهي – في رأي "شاكر لعيبي"- مفهوم لا يخلو من السمات الجوهرية المحددة له، فهي إمكانية التوالد التي تقوم على الابتكار والتجدد(٢).

أما دكتور "حلمي محمد القاعود" فقد أرجع مصطلح الحداثة إلى الغرب، (هكذا أراد من صنعوها وصدروها إلينا)(٣). وبهذا يكون رُوَّاد الحداثة منفعلين بالمصطلح لا محاورين له من خلال وسيلة الصراع الاتصالي التى تؤدي إلى تأسيس مفاهيم جديدة تختلف فى تطبيقاتها عن مصدرها.

ولعل القاعود فى هذه الرؤية كان مفرطاً فى عدائه؛ فدعاة الحداثة – بعيداً عن نجاحهم أو إخفاقهم – يسعون إلى تثوير الماضي والعقيدة لتستجيب لأسئلة الحاضر ولتستشرف المستقبل. لا كما ذهب القاعود فى أنهم يسعون إلى قطع صلة العربي المعاصر بماضيه(٤).

هذا – وقد أرجع دكتور " القاعود" ازدهار الحداثة فى البلاد العربية إلى العوامل التالية:

١. بطء حركة التيار غير الحداثي، ومن ضمنه دعاة الأدب الإسلامي.

---

(١) شاكر لعيبي، بيان من اجل قصيدة النثر، http://www.jehat.com/Arabic/bayanat/shaker-allaeebi.htm-page7-8.

(٢) المرجع السابق ص ٧، ٨.

(٣) حلمي محمد القاعود (دكتور)، الحداثة العربية(المصطلح – المفهوم)، (ط١ دار الاعتصام، القاهرة، ١٤١٨ هـ-١٩٩٨م)، ص ١٠.

(٤) المرجع السابق، ص ٥.



٢. تماسك التيار الحداثي، وقوة نشاطه واتصاله على صعيد العالم العربي، ويرجع ذلك إلى قلة عددهم.

٣. استغلال التيار الحداثي لترهل الآخرين، لينفذ إلى المواقع الحساسة والمؤثرة إعلامياً ودعوياً.

٤. محدودية موهبة بعض المنتمين إلى التيار غير الحداثي، وبخاصة من المحسوبين على تيار الأدب الإسلامي.

ولمجابهة خطورة الحداثة يذهب د." القاعود" إلى وجوب القيام بالتوعية والمتابعة؛ لأن فى نهاية الأمر ستخسر الحداثة فى البلاد العربية؛ وذلك لوقوفها ضد الحرية، " إن التوعية مع المتابعة طريق للحوار مع المضللين والمخدوعين، حتى يثوبوا إلى هويتهم الحقيقية وانتمائهم الصادق. وفى كل الأحوال فإن الحداثة فى بلادنا العربية ستسقط فى يوم ما؛ لأنّها ضد [الحرية] بمفهومها العظيم[١]".

هذا – وقد ذهب " محمد جمال باروت " إلى أن الحداثة العربية – كما تجلّت فى مجلة شعر تكتسب وجوداً إشكالياً؛ وذلك لصعوبة وجود حل نظري مقبول لقضية الحداثة فى حقل الكتابة الشعرية وأسئلتها، وطبيعتها ووظيفتها وآلياتها- خارج سياق إجابة "أيديولوجية" عامة عن معاني مفهوم الحداثة فى حقول الوعي الاجتماعي الأخرى عموماً، وفى حقول الوعي الاجتماعي المجاور للوعي الجمالي والشعري[٢]".

ويتضح ذلك الإشكال – فى رأيه – من خلال اصطدام حركة مجلة شعر بالواقع وانخراطها فى مشكلات نظرية حادة مثل: مشكلات اللغة، العروبة، التراث، الهوية القومية، الانتماء الحضاري... إلخ[٣].

---

(١) المرجع السابق، ص ٤١.

(٢) محمد جمال باروت، الدولة والنهضة والحداثة (مراجعات نقدية)، (ط١ دار الحوار اللاذقية – سوريا، ٢٠٠٠م)، ص٩٥.

(٣) المرجع السابق، ص٩٥.



والحداثة فى مذهب د. " عبد الرحمن عبد السلام محمود" هي قضية من القضايا الشائكة الغائمة المعالم والأركان، فهي قضية تتجاوز اعتباراتها اللفظية، إلى قضايا تتشابك فيها الرؤى والأفكار والإبداع والتلقي وهي - كذلك - مركز الاجتهادات الفردية والجدل والصدام[1].

أما الحداثة باعتبارها مصطلحاً، فإنها تتسم بالشمولية والتعميم، فهي لا تعني المعاصرة والوقتية، بل هي حركة جوهرية زمانية دائمة البحث والتساؤل، وهي - كذلك - معادلة إبداعية تتراوح بين الثابت والمتغير، وهي باعتبارها حركة، فإنها تسعى دائما إلى تفتيت الموروث لاستخراج الجوهري منه لترفعه في الزمان، وذلك بعد أن تعريه عن كل ما هو وقتي ومرحلي ومتغير؛ وخلاصة قوله فى الحداثة (هي رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد، بين الظرف الإنساني، وبين الجوهري الموروث... إنها صلة استكشاف أبدية فى أغوار أبرز الحقائق الإنسانية، أقصد اللغة، وذلك من أجل كشف الحقائق العظمى لتصبح ثوابت مبدئية ومن ثم السعي إلى تأسيس العلاقة معها على أصول متفاعلة مع طموح الإنسان وهمومه المتجددة"[2].

---

(١) عبد الرحمن عبد السلام محمود، إشكالية الحداثة (محاولة لوعي المصطلح ومرجعية التقنية)، مجلة عالم الفكر، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، يوليو- سبتمبر٢٠٠٠م)، ع١، مج ٣٥ (فى الشعر والنقد)، ص ٧٤.

(٢) إشكالية الحداثة، ص ٩٤.



المبحث الثالث

الصياغة الأدونيسية للحداثة

يعد أدونيس "على أحمد سعيد"المولود فى سوريا سنة ١٩٣٠م[١] من ألمع رموز الحداثة العربية، وأبرز دعاتها المتحمسين لها، وأغزر كتابها إنتاجاً من الناحيتين: النقدية والإبداعية. وقد بذل جهوداً مضنية من أجل ترسيخ مفاهيم الحداثة فى الفن والدين والفكر والسياسة.

مفهوم الحداثة عند أدونيس:

يعد مفهوم الحداثة عند أدونيس من أكثر المفاهيم - التي استخدمها - مراوغة، وذلك لتلبسه بعدد من المصطلحات المجاورة: الجديد، الحديث، المحدث... إلخ، فجميع هذه المصطلحات تترادف أحياناً، وتختلف فى أحايين أخرى، وهذا ما جعل محاولة القبض على مفهوم الحداثة عنده محاطة بكثير من الصعوبات.

وتأتي أهمية الإجابة عن سؤال الحداثة عنده لأنها ترتبط بكثير من الملابسات حول الشعر المعاصر وقضاياه. وظاهرة الغموض فى الشعر العربي الحديث، تعد من أكثر القضايا الأدبية ارتباطاً بالحداثة؛ فهي ظاهرة أسلوبية يصعب وعيها بعيداً عن وعي مفهوم الحداثة.

فالحداثة فى الشعر، عند أدونيس، تعني: (التأكيد المطلق على أولوية التعبير)[٢]؛ فهي ظاهرة تنتج عن الطريقة التي يعبر بها الشاعر- طريقة النظم التي اتبعها وفق مفهوم الجرجاني - وليس فى مضمون النص ووظيفته، والتركيز على وظيفة الشعر تنفي فى رأيه الشعر، وتحرم القارئ من تأمل الشكل الشعري، وتسجنه فى موضوعها، كذلك تحرمه من استبدال السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة؟ بالسؤال الجديد: ماذا تطرح عليَّ هذه القصيدة من الأسئلة، وماذا تفتح أمامي من آفاق.

---

(١) عبد العزيز المقالح وآخرون، حوار مع أدونيس (على أحمد سعيد)، مجلة أصوات، (صنعاء- اليمن ١٩٩٤م)، ع٢، ص٣٥.

(٢) أدونيس (على أحمد سعيد)، زمن الشعر، (ط٣ دار العودة، بيروت - لبنان، ١٩٤٨م)، ص ٧١.



والحداثة فى حقيقة أمرها لم تكن - عند أدونيس - سوى انقطاع لسلسلة معطيات يصر وارثوها على أن تتطاول وتستمر بهيئتها وعناصرها؛[1] فهي من هذا المنطلق تعني الخرق والتجاوز المستمرين لما هو مألوف ومتكون، فتنتج عن ذلك ظواهر جديدة فى شكلها، وفى أسئلتها، وفى استجابة الناس إليها. هذه النصوص الجديدة لا تدخل أزمنة الحداثة إلا إذ استطاعت أن تتجه نحو المستقبل بصورة دائمة.

والنص الحداثي - فى رؤية أدونيس - هو نص يقاوم الموت، وذلك لقدرته البنائية المتميزة التي تجدد طاقاته باستمرار؛ فكل نص يقاوم الموت ويخترق شروط الزمان والمكان موجهاً نفسه نحو المستقبل- فهو نص ينتمي إلى الحداثة. يقول أدونيس: " أما من حيث الحداثة فإن الفرادة التاريخية لا تتضمن بالضرورة الجدة أو الحداثة، فليس المهم أن يكون مطران حديثاً بالنسبة للبارودي، مثلاً، أو شوقي. بل المهم أن يكون الحديث حديثاً باستمرار - أي بالنسبة إلى المستقبل كذلك. وهذا المقياس هو الذي ينقذ الشعر من كونه أداة أو وسيلة، يموت كالأداة متى بطلت فائدتها"[2].

والحداثة - عند أدونيس - ليست خروجاً فقط عما هو نموذجي وثابت ومتكون، بل هي حركة ذات أبعاد مزدوجة؛ فمن ناحية تسعى إلى خلخلة البناءات القائمة، ومن ناحية أخرى تقدم بدائلها عن تلك النماذج التي هدّمتها.

والحداثة الشعرية- فى حركتها للخروج عن النموذج والمثال، تسعى جاهدة لإدراك التماثل ما بين الطبيعة واللغة[3]. وهذا السعي لا ينتهي بها إلى مآل ثابت، بل يتوقف بها عند زاوية صغيرة تغريها بالسبق وبالعظمة، ولكنه سرعان ما تكتشف أن هناك أفقاً جديداً أكثر إغراء. وهكذا تكون الحداثة ذلك اللهاث المستمر نحو أفق هو خارج التحديد؛ إلا أنه -

---

(١) زمن الشعر، ص ٢٨٠.

(٢) أدونيس (على أحمد سعيد)، الثابت والمتحول (بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب)، (ط٤ دار العودة، بيروت - لبنان، ١٩٨٣م) ج٣ (صدمة الحداثة)، ص ١٠١.

(٣) أدونيس (على أحمد سعيد)، سياسة الشعر (دراسات فى الشعرية العربية المعاصرة)، (ط دار الآداب، بيروت - لبنان)، ص ١٦٦.

مع ذلك - يكون بؤرة مضيئة[1] فى التاريخ؛ تختلف فى خصائصها ووسائلها، ولكنها تلتقي فى تمردها على السابق والمنجز، وفى إصرارها على الحياة فى المستقبل الدائم.

وشعر الحداثة - عند أدونيس - لم يعد ذلك الشعر الذي يقال ليُرضي حاجة الجمهور، بل هو بحث وكشف عن فتوحاته، وهو بذلك ينتج - باستمرار- قيماً إبداعية جديدة تسعى إلى تنظيم الحاضر واكتشاف المستقبل، كما تسعى إلى إعادة قراءة الماضي فى ضوء الحاضر، وترفض تمثل الماضي ولكنها تحتضنه وفق عملية تحويلية تكشف فاعلية الشعر الخلاقة، وعلاقاتها الأساسية. ويرافق جميع ذلك تغير فى الرؤية النقدية؛ فالنقد الذي ينشأ فى مناخ الحداثة يؤسس - فى رأيه - معايير نقدية تنظر إلى الشعر فى ذاته، وتقومه - تبعاً لذلك - بمقاييس تنبع من داخله[2].

والحداثة عند أدونيس لا ترتبط بمكان وزمان محددين، ولا بشخص محدد؛ فالحداثة حداثات، تتكرر عبر التاريخ من خلال توافر خصائص محددة، فربما وجد فى التاريخ من هو أقرب إلى الحداثة من المعاصرين. يقول أدونيس: " وفى ضوء الحداثة، بالمعنى الذي أشير إليه، يبدو مضحكاً القول أن بداية الشعر العربي الحديث قامت على تغيير فى نسق التفعيلة، كما تزعم نازك الملائكة، وكما جرى وراء زعمها معظم الباحثين فى الشعرية العربية الحديثة. إن أبا نواس أو أبا تمام ليس أكثر حداثة من نازك الملائكة فى قصيدة " الكوليرا" وحدها... بل فى شعرها كله. وليس هذان الشـاعران أكثر حداثة منها، فيما يتعلق بالتجربة وحسب، إنما أكثر حداثة كذلك فيما يتعلق باللغة الشعرية وبطريقة التعبير. فالحداثة انقلاب شامل"[3].

والحداثة وفق هذا التخطيط " الأدونيسي"، ليست ظاهرة تميز الثقافة الغربية فى وجهيها: الأمريكي والأوروبي كما يذهب بيتر بروكر، بل هي ظاهرة تخطي ما هو سائد من خلال الخرق الذي يخلق باستمرار الإدهاش، ويتم التعرف عليها من خلال خصائص تصطدم فى لحظة تاريخية محددة بنموذج متعارف عليه..

---

(١) زمن الشعر، ص ١٦٧.
(٢) المرجع السابق، ص ١٠.
(٣) زمن الشعر، ص١٦٧.

كذلك يرى أن الحداثة وعد دائم يتكرر بأساليب مختلفة عبر التاريخ، وهذا الوعد هو رهان الشاعر للبقاء داخل حلبة الشعر.

هذا - وقد قسم أدونيس الحداثة العربية إلى تيارين: فكري سياسي، وفني[1].

١. الحداثة السياسية والفكرية: ترجع بجذورها الأولى إلى تكوين الدولة الأموية من الناحية السياسية، وإلى حركة التأويل من الناحية الفكرية.

والحداثة الفكرية والسياسية بدأت باعتبارها موقفا يتمثل الماضي ويغيره وفقاً لمقتضيات الحاضر ومشكلاته الملحة؛ هذا الموقف نتج عن اصطدام الدين الذي كان يتمثله العرب بالثقافة غير العربية، حيث واجه الدين أسئلة ملحة تتصل بالتمدن أو بالحضارة، فسعى ممثلوه لتفسير الواقع الجديدة بتأويل القديم تأويلاً ملائماً[2].

ويذهب أدونيس إلى أن قضية الحداثة (السياسية- الفكرية) تتمثل فى بعض الحركات الثورية التي قاومت النظام الأموي، مثل: الخوارج، القرامطة، الزنج، الحركات الثورية المتطرفة. ومن جهة ثانية يتمثل الوجه الفكري والسياسي للحداثة فى حركة الاعتزال، والعقلانية الإلحادية، والتصوف بصفة خاصة[3].

وتتجلى ملامح الحداثة لهذه الحركات فى الوحدة بين الحاكم والمحكوم، من خلال نظام يساوي بين الجميع، اقتصادياً وسياسياً، ولا يفرق بين الذات والآخر على أساس الجنس أو اللون.

والملحوظ أن الحداثة عند أدونيس وفق التخطيط الذي ذهب إليه تحمل معنى فضفاضاً، يجردها من ملامحها المميزة، فأدونيس يدرج حركة الخوارج فى دائرة الحداثة، والخوارج جماعة أيديولوجية تنفى الاختلاف والتعدد، وتركز على الثبات فى الأصل، كما تنفى الإنساني والديني خارج دائرتها، وجميع ما ذكرناه من عناصر يتعارض ويتقاطع مع مفهوم الحداثة، حتى عندما يعمم هذا المفهوم على التاريخ.

---

(١) صدمة الحداثة، ص٩.
(٢) المرجع السابق، ص٩.
(٣) زمن الشعر، ص ١٠.



وإذا اعتمدنا هذا التخطيط الذي وضعه أدونيس لتاريخ الحداثة العربية، فإننا نجده أهمل علامات أشد تعارضاً مع النظام القائم، وأقرب فى ملامحها إلى سلوك الحداثة، وأن ما يربطها بالحداثة أقوى مما يربط حركة الخوارج وغيرها من الحركات المتطرفة فى التاريخ العربي. فالحداثة وفق التخطيط الذي اعتمده أدونيس، كان يجب أن يرجعها إلى العصر الجاهلي؛ حيث جماعة الصعاليك التي تتقاطع فى سلوكها مع المنظومة القائمة؛ فهي تنتهك حرمة القبيلة فى تحدٍ واعٍ وصريح، يقول الشنفرة:

أقيموا بني أمي صدور مطيّكم فإني إلى قومٍ سواكم لأميلُ

كذلك تتجلى فى عمق السؤال الذي طرحه سويد ابن أبى كاهل:

كيف باستقرار حرٍّ شاحط فى بلادٍ ليس فيها متسع[1].

كذلك تتجلى فى قلق الإنسان الذي يتهدده واقع التغير المستمر للبيئة والذات، وتغير المكان والعلاقات، والإحساس بالهشاشة والضعف الذي يولد الثورة المضادة. يقول المثقّب العبدي على لسان ناقته:

تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبداً وديني

أكل الدهر حلّ وارتحال أما يُبقي عليَّ ولا يقيني[2]

فهذا - وغيره من الأمثلة - يُعطي تصوراً عن واقع يحمل فى دواخله عدداً من الرؤى المغايرة والمناهضة لما هو سائد، فهو لا يتصل بالخطوط العامة لمفهوم الحداثة عند أدونيس وحسب، بل يلتقي مع أسس الحداثة الغربية أكثر من التقائه مع عناصره التي ذكرها. فظاهرة الصعاليك تلتقي مع الحداثة فى عدد من النقاط: الوعي بالتجربة، رفض السائد والسعي إلى هدمه، تقديم البديل الذي يشكل رؤية لا تخلو من الحس الإنساني العام. كذلك نجد عند (الملك الضليل) ملامح التحرر الأخلاقي من خلال إثارة قضية الجنس التي تعدّها الحداثة - فى القرنين: التاسع عشر والعشرين الميلاديين - سلاحا قويا

(١) المفضّل الضّبّي، المفضّليات، ق.أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، (ط٤دار المعارف-مصر)، قصيدة رقم(٤٠)، ص١٩٧.
(٢) المفضّليات، قصيدة رقم (٧٦)، ص٢٩٢.



ضد الحرب والتغريب. فأدونيس - فيما ذهب - وسع دائرة الحداثة إلى درجة اختزلتها، كما اختزلت معها قروناً من التطور فى وعي الإنسان.

٢. الحداثة الفنية: تجلت الحداثة الفنية - فى رأي أدونيس- فى مسارين: مسار يرتبط بالحياة اليومية ويمثله أبو نواس، ومسار يهدف إلى الخروج على المثال، حيث يلغي عصمة الأوائل(١).

والتيار الفني، بشقيه، رفض قياس الشعر والأدب على الدين، وخرج على المألوف فى طرائق النظر؛ فاستطاع - بذلك - قلب طريقة النظر إلى العالم؛ إذ أصبح ينظر إلى العالم من وجهة نظر جديدة، تعتبر العالم بحثاً مستمراً من خلال الأداة اللغوية: " اللغة هي طينة الخلاق، وهكذا لم يعد علم الجمال، بالنسبة إليه علم جمال النموذج أو الثابت، بل علم جمال الإبداع المتغير، فالإبداع هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يمارسه الإنسان بجدارة ليؤسس وجوده فى أفق البحث. بتعبير آخر، أخذ الإنسان هو نفسه عملية خلق العالم"(٢).

ويعتبر أدونيس تجربة المحدثين التي تجلت فى العصر العباسي، تمثيلاً حقيقياً لمفهوم الحداثة، ويذهب إلى أن بشار بن برد هو أول وجه حداثي فى التجربة الشعرية: "كان بشار بن برد (١٦٨هـ - ٧٨٥م) على صعيد الكتابة الشعرية الوجه الأول، الأكثر بروزاً لهذه الحداثة، فهو يعتبر أول المحدثين بالمعنى الإبداعي"(٣).

ومع هذه الأبعاد الشكلية الجديدة التي أحدثها بشار فى الكتابة الشعرية، يذهب أدونيس إلى أنه أحدث تحولاً فى المضمون؛ فقد قام باستهجان بعض التقاليد الاجتماعية، وبعض الأفكار الدينية السائدة، فسخر منها وشكك فيها من جهة، وبشّر بما يسمى بحضارة الجسد من جهة ثانية.

هذا - وقد أرجع أدونيس دور بشار فى الحداثة إلى نقطتين:(٤)

---

(١) صدمة الحداثة، ص ١٠.
(٢) صدمة الحداثة، ص ١٠.
(٣) المرجع السابق، ص١٧.
(٤) المرجع السابق، ص ١٧ - ١٨.



١. الشعر عنده ليس قريحة وحسب، بل هو فن، والمهم فيه هو طريقة التعبير.

٢. الشعر بحث مستمر، لذلك كان بشار لا ينظر إلى إنجازه بعين الرضا، بل كان منشداً إلى ما لم ينجزه.

أما الموقف الأكثر تجسيداً للحداثة فى العصر العباسي، فقد أرجعه أدونيس إلى أبى نواس وأبى تمام؛ وذلك من خلال التحول فى الحساسية الشعرية، فقد طرحت تجربتهما - فى رأيه - طرحاً فنياً جديداً لمسألة الشعر القديم والعلاقة به؛ طرحاً جديداً لمعنى الشعر المحدث وكيفية كتابته.

والحداثة الفنية - في رأي أدونيس- قامت على تعارض كامل مع أسس الموقف التقليدي التي تتجلى فى الآتي:

١. المعنى مسبق. موجود قبلياً

٢. كتابة الشعر بالنسبة إلى الشعراء اللاحقين نوع من التفريغ على الشعر القديم والاشتقاق منه.

٣. النقد هو دراسة هذا التفريغ، ويأتي الاشتقاق قياساً على أصول.

٤. الفصل بين اللفظ والمعنى " الشكل والمحتوى". ويعني هذا الفصل أن الشعر محاكاة، أو هو إعادة سبك لعناصر سابقة.

أما الأسس التي قام عليها الموقف الحداثي الإبداعي فتتمثل فى الآتي[1]:

١. اللغة مستودع الماضي، لكنها فى الوقت نفسه ينبوع المستقبل حيث إن الأساس هو كلام الشاعر الخاص به.

٢. رفض كل ما لم يعد القصد منه التطابق مع الحياة المستجدة.

٣. تأسيس تعبير جديد تتحقق فيه الوحدة بين ما يقال وطريقة القول.

---

(١) صدمة الحداثة، ص ١٨.



٤. التأكيد على التفرد والسبق والكشف.

٥. النقد هو إضاءة التفرد والسبق والكشف؛ وذلك باستمداده لأصوله النقدية من النصوص السباقة والكاشفة، فالتعبير الجديد- فى رؤية أدونيس - يحتاج إلى معايير نقدية جديدة.

هذا - ومن الملحوظ أن أدونيس يدمج كثيراً من المصطلحات التي تتمايز عن بعضها فى المعالجات الأدبية والنقدية؛ الجديد، المبدع، الحديث، المحدث، الحداثة، الأمر الذي يؤدي إلى صعوبة منهجية فى تحديد مفهوم واضح للحداثة، سواء أكان ثابتاً أم متغيراً، فجميع هذه المصطلحات التي أوردناها تتبادل المواقع فى خطاب أدونيس.

فالحداثة الأدونيسية أفرغت مفهوم الحداثة من كل حمولاتها الاصطلاحية والمعرفية، فأصبحت تغطي مساحات واسعة فى التاريخ يصعب معها التقاط عناصرها المميزة. فإذا اعتبرنا الحداثة قدرة على طرح الأسئلة التي تتجاوز السطح لتغوص فى الأغوار الإنسانية البعيدة، فالمتنبي أعمق وعياً بتجربة الحياة والإنسان والإبداع - فى رأينا - من وعي أبي تمام. والمعري - فى لزومياته - طرح أسئلة أعمق غوراً فى إخصاب الوعي بقضايا مصيرية:الدين، العقل، المجتمع، الوجود.... الخ. أما فى رسالة الغفران فقد شرع خطاً جديداً للمخيلة العربية بإدخاله جنساً أدبياً لم يعهده المجتمع العربي من قبل؛ ألا وهو النثر الفني الذي يعتمد التخييل.

فهذا الخلط للمفاهيم والمصطلحات أدى بخطاب أدونيس - عن الحداثة- إلى إشكالات، أحسب أنها أضعفت من رؤيته للحداثة بل ربما أدرجته فى دائرة العقل التأصيلي الذي يصنفه هو نفسه ضمن النسق التقليدي، فأدونيس ينساق دائما - بحماسة - لإعطاء ما هو شاذ ومغاير لما هو سائد ظلالاً تحجب دوره الحقيقي فى سياقه التاريخي. ففي ظل هذا التعميم، جعل أدونيس من أبي نواس وأبي تمام رائدين كبيرين للحداثة العربية؛ وذلك لخرقهما لما هو مألوف، وأخذهما للمماثلة ما بين الداخل والطبيعة، والذات والموضوع، وتأسيسهم المحسوس على (اللامحسوس)، والمرئي على (اللامرئي)، واتجاههما لتكوين رؤية رمزية عن نفسيهما وعن العالم[1].

---

(١) صدمة الحداثة، ص١٩.

وبناءً على ما سلف اعتبر أدونيس شعر أبي تمام الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية. فأبو تمام – في رأيه – استطاع أن يقوم بعدة خطوات حداثية في الشعر[1]:

١. أفرغ الكلمات من معناها المألوف، وخلصها من الحتمية، وأسلمها للاحتمال؛ فأصبحت توحي بأكثر من معنى، وهذا ما أدى إلى حيرة قرائه وسامعيه، والاختلاف في تفسير شعره.

٢. غيّر النسق المألوف العادي لتركيب الكلمات وهذا ما أدى إلى اتهامه بالتعقيد.

٣. حذف ولم يترك ما يدل على حذفه. وهذا أدى إلى اتهامه بالغموض والصعوبة.

٤. ابتكر معاني بعيدة وصيغاً غير مألوفة وسياقاً غريباً.

وتجسدت آلية أبي تمام التحديثية – في رأي أدونيس – من خلال التجريب في صياغة العمل الشعري، وذلك باستضافة المحتمل الغريب، وإبعاد التنميط والصياغة على المثال[2].

ويذهب أدونيس إلى أن القرآن هو العامل الحاسم في نشأة الحداثة العربية؛ وذلك لنقله الإنسان العربي من زمن ثقافي خطابي شفهي إلى زمن كتابي تدويني؛ وهذا ما أدى إلى إنهاء البداوة وتأسيس المدينة؛ فمع القرآن تم – في رأي أدونيس – إبداع العالم بتصور جديد له[3].

وبهذا فإن الحداثة- عند أدونيس- ليست مفهوماً يشير إلى موضوعه بدقة، بل هي خصائص نوعية، لحمتها الخروج عن المألوف والسائد، والمغامرة الدائمة والمستمرة لتأسيس شكل جديد، والكشف الدائم لما هو مخبوء ومحتمل.

والحداثة – عند أدونيس- تغطي مساحات واسعة من مساحات التاريخ إلا أنها – مع هذا التوزّع- يمكن التعرف عليها من خلال خصائصها البنيوية التي تتميز بها الظواهر

---

(١) صدمة الحداثة، ص١٩.

(٢) صدمة الحداثة، ص ١٩.

(٣) المرجع السابق، ص٢٣.



الموصوفة بالحداثة، وهي خصائص تختلف من حداثة إلى أخرى، ومن حداثي إلى آخر، فحداثة أبي تمام تختلف عن حداثة أبي نواس. وتختلف الحداثة فى العصرين؛ الأموي والعباسي عنها فى العصر الحديث. وبهذه الرؤية ينتظم عدد من الشعراء العرب – مع اختلاف عصورهم – فى خليط الحداثة: أبو نواس، أبو تمام، جبران، أدونيس نفسه... الخ.

يرجع أدونيس أسئلة الحداثة العربية المعاصرة – فى شتى روافدها – إلى الحراك الاجتماعي الذي نشأ عن اتصال العرب بالغرب الأوروبي الذي تجلى فى ظاهرتين: الحضور الفرنسي فى القاهرة بين عامي ١٧٩٨م – ١٨٠٥م والبعثات إلى الخارج التي بدأت منذ ١٨٢٦م.

ويرى أن اللقاء مع الغرب أفرز على الصعيد الأدبي موقفاً نقدياً تمثل فى أربعة مبادئ:

١. الموضوع أو المضمون: وهو أن الحياة الجديدة التي يحياها الشاعر، أفرزت مشكلات فعلية، فعلى الشاعر أن يعي هذه المشكلات ويشتق موضوعاته منها.

٢. طريقة التعبير: يربط أدونيس هذه النقطة بالنقطة السابقة؛ فإذا تغيرت المشكلة فعلى الشاعر أن يغير طريقة تعبيره، وتغير المضمون – لاشك – يؤدي إلى تغيير الشكل؛ فظهر فى العالم العربي – نتيجة لذلك – ما سمي بالشعر الحر أو الطليق.

٣. تعريف الشعر: تجاوز الشعر الجديد التعريف القديم الذي هو – في رأي أدونيس – تعريف للنظم وليس للشعر؛ فأصبح يدخل مبدأ النثر فى دائرة الشعر.

٤. النظرة إلى الشاعر: إذ لم يعد الشاعر هو من يكتب القصيدة تلو الأخرى دون رؤيا للعالم أو موقف منه. ويرى أدونيس أن هذا المفهوم قد تجلى فى تجربة خليل جبران.

هذا – وقد ذهب أدونيس إلى أن عصر النهضة الذي شهد خط شروع جديد للشعر العربي لم يستطع – باستثناء جبران – طرح أسئلة جديدة حول مشكلة الإبداع الفني، ولم يفهم معنى الحداثة. فهو لم يتجاوز تكرار الأسئلة القديمة.

ومشكلة عصر النهضة فى رأيه تكمن فى الحالة الارتدادية والنمطية؛ فعصر النهضة لم يكن عصر إنتاج يكشف ويضيف، بل كان عصر استعادة وتكرار[1].

ومن ناحية أخرى ينظر أدونيس إلى عصر النهضة برؤية تقلب المفهوم الذي استقر فى الأوساط الأدبية والنقدية رأساً على عقب؛ فيسمى (عصر النهضة) بـ" عصر الانحطاط":

" ومن هنا يتجلى لنا كيف أن (عصر النهضة) كان عصر انحطاط مزدوج: عودة آلية إلى الماضي من جهة، ودخولاً آلياً فى آلية الاستعمار من جهة ثانية"[2].

ومن جهة أخرى يذهب إلى أن صعود الصوت الأمريكي- بوجهه الإمبريالي المهيمن- أوصل ذلك التنميط فى العملية الإبداعية إلى درجة بالغة التعقيد. وتزداد خطورة هذه الثقافة- فى رأيه - فى أنها وجدت مرتكزات نفسية تؤثر فى طريقة حياة المجتمع العربي وتفكيره، وفى أخلاقه وعاداته، وفى دعائمه الاقتصادية والسياسية[3].

هذا - وقد كونت هذه الثقافة الاستهلاكية- فى رأى أدونيس - أسطورة قبلية جديدة، تحولت إلى أخلاق لم تتعامل مع الأشياء المصنوعة باعتبارها وعيا استهلاكياً يرتبط بوظيفة محددة. بل أصبحت تابعة لمتحول دائم، هو منطق الرغبة التي لا تشبع، ومظهر امتياز أكثر مما هي تلبية لحاجة ضرورية نابعة من مستوى الإنتاج وفعاليته[4].

كما أن هذه الثقافة قد أسهمت فى إيجاد مناخ حياتي حال بين خلق أبعاد فنية أرقى، أو اتجاهات فكرية وفلسفية تتميز بالعمق، أو صورة إنسانية غنية بأبعادها؛ فقد حول تقديس التكنولوجيا والاستسلام للمادية الحياتية القصيدة إلى شيء يستخدم للفائدة العملية المباشرة، مثلما يستخدم الكرسي، أو الإعلان، أو الدولاب، فهذه الثقافة تتضمن - فى رأيه - نهاية كاملة للإحياء والتطلع إلى ما هو أسمى[5].

---

(١) صدمة الحداثة، ص ٢١٥.
(٢) صدمة الحداثة، ص ٢١٥.
(٣) المرجع السابق، ص ٢١٥.
(٤) المرجع السابق، ص ٢١٦.
(٥) المرجع السابق، ص٢١٦.



كذلك يذهب أدونيس إلى أن الثقافة العربية تجاذبها طرفان: الأول يشدها نحو النموذج الماضوي؛ فلا يمارس الفعل الإبداعي إلا تحت وصاية الماضي، حيث يعوض الممارسة الحية بالذاكرة والاستعادة. أما الثاني فهو نموذج اقتباسي؛ إذ يعوض ما يعجز عن إبداعه بما يقدر على أخذه من الخارج. والثقافة السائدة على مستوى المؤسسات -في رأي أدونيس- ما هي فى الحالة الأولى إلا نسخ من الماضي الذي يمحو الحاضر، وفى الحالة الثانية ما هي إلا تقليد يمحو الشخصية. فالحياة العربية فى الحالتين ما هي إلا عقل مستعار وحياة مستعارة[1].

والثقافة العربية الحديثة عجزت - فى رأيه - عن خلق حوار يستوعب الوافد ويتمثله ويهضمه، فكاد المجتمع العربي أن يتحول إلى "مصب يتلقف السيول من الجهات الأربع، وهذه السيول أقوى من قدرة راهنه -الآن- على الهضم والتمثل. وهو ما حول الحياة إلى عوامات من الأشكال والألفاظ لا يربطها بالكائن أو الطبيعة أي رباط متين. وتبدو الثقافة فيها أنها تتحول إلى شاشة وإعلان، إلى غبار جنسي - أيروسي، إلى حصاة ملساء تتدحرج فى منحدر التاريخ، إلى ثقافة انمحاء وشتات نحو قبر التاريخ، ولا يغير من حول هذه الحقيقة شيئاً، أن يكون هذا القبر من الذهب الأسود أو من الذهب الأصفر"[2].

هذه الثقافة مع أنها نجحت فى توحيد الجمهور خيالياً من خلال تماهيها مع نفسيته وإغرائها له بأن يبقى كما هو، إلا أنها أفرزت نتائج خطرة أغرت كامل الجمهور بالاستهلاك والسلبية. فقد جعلت هذه الثقافة الجمهور يتحرك ضمن حياة عابرة ومسطحة، كما أنها تعمم مناخاً فنياً سطحياً ومبتذلاً فى معظم الأحيان، وهذه الثقافة الاستهلاكية لا تبنى - فى رأى أدونيس - الإنسان، ولا تخلق وعياً ولا تفتح أفقاً. وتكمن خطورة هذه الثقافة الاستهلاكية - فى الوطن العربي- فى أنها تسعى إلى التشكيك فى الثقافة الخلاقة؛ فهي ثقافة تابعة لثقافة الطبقة المسيطرة، وخاضعة لأشكال سيطرتها الثقافية[3].

هذا - وقد خصَّ أدونيس هذه الثقافة الاستهلاكية ببعض الأمور:

---

(١) صدمة الحداثة، ص٢١٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢١٧.

(٣) صدمة الحداثة، ص ٢٢٤.



١. الوسيلة الحاسمة في تثقيف الجمهور اليوم، هي آلة محدثة، أي أنها ليست استمراراً للقديم؛ فهي لم تكن جزءًا من الثقافة الموروثة.

٢. تخلت الثقافة العربية المعاصرة عن وسيلة الكلمة؛ وهي بذلك تخلت عن الطاقة الأولى في الإبداع الثقافي العربي.

٣. تضاؤل دور الكتاب على المستوى الجماهيري.

وقد عملت الثقافة السمعية البصرية - في رأيه - على شرخ المجتمع؛ وذلك لتغييبها لثقافة الكلمة التي تتصل بالفكر، كما عملت على عزل المجتمع العربي عن البحث العقلي وآفاقه وثقافة اللغة والكتاب. "... فنصف سكان المجتمع العربي خارج العمل والفكر الخلاقين - أيضاً - لأنهم لا يقرأون ولا يكتبون، ومعظم سكانه الذين يُسِّر لهم أن يقرأوا ويكتبوا ليسوا إلا مجموعة من حملة الشهادات وناقلي المعلومات. فالمجتمع العربي ما يزال من عصر آخر، لا بفكره وحسب، وإنما بعمله أيضاً. ولذلك ليس له اليوم أي دور إبداعي في الرؤية البشرية التي ترسم أبعاد العالم الجديد"[١].

ويرى أدونيس أن هذا النوع من التوجه الثقافي يقضي على الكتاب، كما يبعد - من ناحية أخرى- الجمهور عن القراءة الفاعلة، فهو في تعبير أدونيس: " محاربة للأمية بنوع آخر من الأمية"[٢] وذلك لأنه يقيم حاجزاً بين الإنسان والتأمل العقلي.

وفي ظل هذه الثقافة تظل الحداثة الإبداعية اختراقاً متواصلاً للتخوم؛ وذلك من خلال مغامرة تقودها إلى صلب الأشياء، لتلمسها حد الإفزاع؛ تسائل التراث بصمت وبراءة أحياناً، وأحياناً بضجيج يصل حد العقوق. وتدخل أحيانا في وضوح فاضح وبذيء، وتصل في بعض الأحايين إلى غموض هاذئ يتحدى مادية العالم، وذلك من أجل خلق نشوتها الخاصة وحلمها(المروبص). وتنزل أحياناً إلى أسفل المدينة لتتعرف على مواخيرها وحاناتها، وفي بعض الأحايين تقرع أبواب المقدس في ابتهال ووقار. تتضخم

(١) المرجع السابق، ص ٢٢٥ - ٢٢٦.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٦.



أحياناً حتى تصبح أكبر من مشكلات الواقع، وتتضاءل في بعض الأحايين حتى تسحق تحت الأحذية دون الانتباه إليها.

بين تلك الثنائيات - وغيرها - تتحرك الحداثة عند أدونيس بوجهيها: الإبداعي والتنظيري؛ لتؤسس رؤية جديدة لإنسان جديد يوحد ما بين الذات والطبيعة، وينسلخ من التراث ليرتبط به من خلال خيارات واعية.

الحداثة والتراث في رؤية أدونيس:

أدار أدونيس أسئلة صعبة - حول التراث - جرّت عليه كثيراً من المشكلات والعداءات. وقد اتخذ خطابه عن (الحداثة/ التراث) مستويات متعددة من الرؤى، تتداخل وتتقاطع مع بعضها لتكون مفهوماً يعلو وينخفض في نبرته. يقول أدونيس متحدثاً عن الشعر الجديد وعلاقته بالتراث: "... الصعوبة الأساسية التي نواجهها في الشعر العربي الجديد، هو أن علينا أن نحدده بالانسجام مع تراثنا وبالاختلاف عنه في آن"[(١)].

فالشعر الجديد في رؤية أدونيس هو طاقة تغييرية تسعى إلى تغيير كل شعر سابق عليها ولاحق لها. فالشعر خروج دائم على الماضي من جهة، وطاقة احتضان قوية للمستقبل من جهة أخرى[(٢)].

وشعر الحداثة لا بد له من التورط في مشكلات الحاضر، إلا أنه لا يقصر دوره على الحاضر فقط؛ فهو يفتح كل أبواب المستقبل الذي لا ينفتح - في رأيه - إلا بوعي الماضي. والشعر الجديد ما هو إلا شيء جديد يقال بطريقة جديدة. يقول أدونيس عن هذه العلاقات المتشابكة: " فكل إبداع يتضمن نقداً للماضي الذي تجاوزناه، والحاضر الذي نغيره ونبنيه. وعلامة الجدة (الحداثة) في الشعر العربي هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة: في مدى اختلافه عن الآثار الماضية، وفي مدى إغنائه للحاضر والمستقبل"[(٣)].

---

(١) أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، (ط١ دار العودة، بيروت - لبنان، ١٩٧١م)، ص ٩٩.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٠.

(٣) مقدمة للشعر العربي، ص١٠٠.



والتراث في رأي أدونيس ليس مقدساً حتى لا يُسائل؛ كما أنه ليس واحداً، بل هو متعدد، فليس هناك ما يجمع بين مذهب عروة بن الورد والشنفري – في رأي أدونيس – بالرغم من أنهما يتوحدان فى ظاهرة واحدة، هي الصعلكة والمرحلة والوزن والقافية، ولا يشذ عن هذا الاتجاه بقية شعراء العصور الأدبية المختلفة. يقول أدونيس: " هكذا يبدو التراث الشعري العربي، شأن كل تراث حي، ليست له إبداعياً هوية واحدة؛ هوية التشابه والتآلف، وإنما هو متنوع، متمايز إلى درجة التناقض، وإذا أصبح الكلام على هوية أو وحدة فى هذا المستوى، فإنها هوية المتعدد المتباين، ووحدة المختلف، الكثير، غير أن الخطاب السائد يقوم فى منطلقاته، وفى منظوراته، على إرادة توحيد التراث ووحدته، فى هوية متميزة متواصلة، هي هوية الواحد"[١].

وأهمية التراث – في رأي أدونيس – تكمن فى تنوعه وتناقضه، أما التراث العربي الإبداعي فتكمن أهميته فى العوالم التي يؤسسها، والرؤى التي يكشف عنها، وفى الآفاق التي يفتحها للحساسية والفكر [٢].

ولا يعد خروج الشعر الجديد على الوزن والقافية خروجاً وانسلاخا من التراث بل يعني – في رأي أدونيس – البحث عن مستويات أخرى هي التي تكوّن الشعرية. فلم تكن قضية الشعر الجديد هي قضية الوزن والقافية، بل أصبحت تهتم كلياً بماهية الشعر؛ فالشعر الحداثي – في رأي أدونيس – يحاول التأسيس لإمكانية جديدة فى أفق غير الوزن والقافية. وهذا الفهم يسمح بتعديل المفهوم الذي استقر عن الموروث الشعري. والشعر الجديد هو مرحلة انتقال من المفهوم الواحد إلى الكثرة فى الشكل الشعري. وهذا التعدد يؤكد – فى رؤية أدونيس – حيوية اللغة الشعرية العربية وحيوية الشاعر[٣].

كذلك يذهب أدونيس إلى أن خصوصية الشاعر العربي لا تتحدد بالشكل الكلامي الذي نطق به أسلافه الشعراء، وإنما تتحدد بخصوصية اللسان العربي نفسه، وهذه

(١) سياسة الشعر ص ٩.
(٢) المرجع السابق، ص ١٥.
(٣) سياسة الشعر، ص ١٣.



الخصوصية هي التي تكون هوية الأمة وتحدد موقعها فى العالم، فالهوية الواحدة هي هوية اللسان لا وحدة الكلام[1].

وعلاقة الشاعر العربي الحداثي بالتراث تقوم - في رأي أدونيس - على أسس محددة، هي:

١. يعد كلام الشاعر العربي - أيّاً كان نوعه أو اتجاهه - تموجاً فى ماء التراث، أي أنه جزء عضوي منه؛ وذلك لسبب بدهي هو أن هويته الشعرية، باعتباره شاعراً عربياً لا تتحدد بكلام أسلافه، بل تتحدد بكونه يصدر عن اللسان العربي؛ مفصحاً عن هويته بكلام عربي. والشاعر لا يهدم كل التراث، ولا يقف خارجه ككل، بل يهدم صورة محددة للتراث فى ذهن بعض أصحاب الاتهام[2].

٢. والشاعر العربي من حيث إنه تموج فى هذا التراث، فهو تواصل فى المد الشعري العربي؛ حتى حين يكون ضد التراث.

٣. لا يمكن أن يكون التواصل فعالاً إلا إذا كان انقطاعاً عن كلام الذين سبقوه، وهذا الانقطاع هو الذي يحول دون أن يصبح تقليداً؛ فالشعر - في رأي أدونيس - لا ينمو إلاّ فى نوع من الجدلية الفردية أو التناقضية. وبناءً على هذا التناقض ينبني أو يتأسس التراث الإبداعي الفعال؛[3] وهو ما يعرف بالمتحول؛ وفى الشعر هو عبارة عن تلك النصوص التي لا تستنفد جمالها، نصوص حية، دائمة، وحاضرة باستمرار.

هذا - والعلاقة بالتراث - فى رؤية أدونيس - علاقة مفتوحة، يمكن أن تعمق بأبحاث مستمرة ربما قادت إلى اكتشاف عناصر جديدة فى التراث لم ينتبه إليها. وربما أدت إلى إقامة علاقة لم تقم من قبل، والشاعر بهذا المعنى يستطيع أن يتخلص من النقل الحرفي، ويدخل فى تفاعل حي مع التراث ويسهم فى تغيير أفق الحساسية والتعبير اللذين ارتسما فى أفق التاريخ.

---

(١) اللسان والكلام هما مصطلحان لسانيان يقم بينهما - كما ورد عند دي سوسور - تعارض؛ اللسان جماعي والكلام فردي.

(٢) سياسة الشعر، ص ١٦.

(٣) سياسة الشعر، ص١٦.



ومن جهة أخرى يدخل أدونيس فى صراع عنيف مع التراث؛ فيصرخ بشتائم فظة فى وجهه؛ فالتراث - فى رأيه - يجب ألا يتحول إلى لجام يكبح جماح التطور، ففي رسالة إلى صديقه " أنسى الحاج" يقول معلقاً على ديوان الأخير: " لسنا من الماضي. هذا هو الخيط الأول فى نسيج الظل (اللاماضي) هو سرنا. الإنسان عندنا ملجومٌ بالماضي، نعلمه أن يكسر اللجام ويجمح. نعلمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمصنفات والأوقات، يسمونها تراثاً وأن له وجوداً مشخصاً تاريخياً، يجب لكي يكون إنساناً ويكون نفسه، أن يعيشه ويستنفده، ويجعل منه قراراً مصيرياً وموقفاً. والقرار والموقف شخصيان لا تراثيان"[1].

ويواصل حديثه - منتقلاً إلى النظام التربوي فى الوطن العربي: "... فالإطار الذي يجد المرء نفسه فيه منذ ميلاده حتى الموت، هو إطار مغلق... نولد، نكبر، نتناسل، نموت فى إطار من الوجود والفكر، دائري، مغلق، نتناقل، نرث - هذا هو إطارنا. إن قبيلة روحية تقودنا وتوجهنا. إن طوطمية فكرية تتكرّس فى كياننا. نحن - لذلك - خارج الضوء الذي يغير لنا العالم الحديث ويدلنا عليه"[2].

والفكر العربي - في رأي أدونيس - يعيش فى الماضي، لا ينفتح نحو الحاضر أو المستقبل، فهدم التراث يأتي فى رأيه من أجل استشراف المستقبل؛ لذلك نجده يشن هجوماً عنيفاً على ما أسماهم بالإرثيين: "وحيث يخطر للسادة الإرثيين أن يسألونا باستنكار وريبة: ماذا تريدون، إذن ما هدفكم؟ لن نتردد، نجيبهم بيقين وفرح: ما نريده، ما نهدف إليه شيء آخر، أيها السادة، إننا نتخطى ما كنتموه، ما ورثتموه، نهدمه أيضاً، لكن بلوعة؛ فنحن هدّامون. وكلّ منّا قائد اللوعة والرماد. كلّ منا الهلع، الضرب. الوجود حولنا، وجودكم، كريه، عدم. لن نتقبله. لن نصادقه، لن نهادنه. لن نفكر تحت سقفه، ولا سمائه. سنغرق فى وجود آخر. سنعيش ونفكر ونكتب الشعر تحت سقف الرؤيا وسمائها)[3].

---

(١) زمن الشعر، ص ٢٢٥.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٥ - ٢٢٦.
(٣) المرجع السابق، ص ٢٢٧.



ورؤية أدونيس تتجه – دائما – نحو الحاضر الذي يهيء نفسه للعبور إلى المستقبل، وهو ينظر إلى التراث باعتباره مفردة من المفردات التي تندرج ضمن مفردات الحاضر؛ فالحاضر هو المركز، والتراث يجب أن يدور فى فلكه[1].

وعلى ضوء ما ذكر يبني "أدونيس" رؤية مشخصة، فلا بد – فى رأيه – من إعادة النظر فى كل ما هو موجود بالوراثة والتقليد والعادة؛ لأن الوراثة والتقليد والعادة هي مستنقعات مقدسة قادت الإنسان العربي إلى أن يكون واسطة للأشياء.

هذا – ومن خلال الجدل الذي يدور بين الماضي والحاضر والمستقبل، تحاول الحداثة أن تجد لها موطئ قدم. وشعر الحداثة – في رأي أدونيس – يقوم بعملية مزدوجة؛ فهو يهدم أولا، ثم يأتي التأسيس على أنقاض ذلك الهدم (... فالشعر الجديد لا يؤسس لنفسه فى أرض جديدة يحرثها، بل يقوم على منعطف الصراع على مناطق الشعر القديم، منطقة تلتهب بصراعات الهدم والنقض والإزاحة).

وشعر الحداثة عند أدونيس يقوم فى أساسه على المادة العربية، بكل قوانينها وإمكانيتها المطروقة والتي لم تطرق؛ فالشعر الجديد الذي يبشر به هو شعر يتخطى ويتجاوز، يهدم ويؤسس، فهو شعر الرغبة فى الموت والبعث معاً.

الأسس التي يستند إليها شعر الحداثة (الشعر الجديد):

١. التمرد على الذهنية التقليدية: يرى أدونيس أن على الشاعر العربي مواصلة التمرد الذي قاده الشعراء القدامى (أبو نواس، أبو تمام، المتنبي) وأن يوصله إلى أقصى ما تتيحه التجربة الشعرية[2]. فالركون إلى التقليد أو الانسجام مع أشكاله الشعرية، يعد انفصالاً عن الحاضر وخيانة للواقع.

٢. تخطي المفهوم القديم للشعر العربي، وذلك بتخطي قيم الثبات وأشكاله من جهة، وتخطي معناه (كلام موزون ومقفى) من جهة ثانية، وبعد ذلك يأتي تخطي الثقافة الفنية النقدية التي نشأت حول مفهوم الشعر العربي.

---

(١) المرجع السابق ٢٢٨.

(٢) زمن الشعر، ص ٣٨.



٣. تخطي قيم الثبات والوثوق في مفهوم الشعر العربي، وتجاوز الموقف الحضاري الذي يرافقه؛ وهو الموقف الذي يرى أن الشعر العربي تجربة منغلقة على نفسها ومستقلة عن التراثيات الشعرية الأخرى.

هذا وقد فصّل أدونيس هذه الأسس العامة إلى:

١. الناحية الفنية: تقوم - فى القصيدة الحداثية- على تناقض كامل مع القصيدة العربية القديمة، فالقصيدة العربية القديمة - فى رأيه - مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة، لا يربط بينها نظام داخلي، وإنما تربط بينهما القافية فقط، فهي قائمة على الوزن، الإيجاز الشديد[١].

أما القصيدة الجديدة فإنها تقوم على مقابلة كاملة مع ذلك؛ فالقصيدة الجديدة وحدة متماسكة، حية ومتنوعة، وتنقد باعتبارها كلا لا يتجزأ (شكلاً ومضموناً)، وهى -كذلك- تجربة متميزة وليست صناعة، وتتجاوز لغة الذوق العام التي تعتمد على قواعد نحوية وبيانية محددة إلى لغة شخصية، كما أنها تعتمد على الفرادة وجدة الرؤيا، على النبع الداخلي في إيقاعها؛ ولذا يتطلب إدراك هذا الشكل الشعري الجديد - من الذي يتعاطاه - وعياً شعرياً كبيراً؛ وذلك لأن قصيدة الحداثة تعتمد فى بعض مستوياتها على التنوع[٢].

٢. الناحية اللغوية: تتجاوز القصيدة المفهوم التقليدي للغة باعتبارها نحواً وقواعد، إلى رؤية تنظر إلى اللغة فى الشعر باعتباره تعبيرا يقوم على مسألة الانفعال والحساسية والتوتر والرؤيا؛ فلغة الشعر لغة إيحائية، وهي على النقيض من لغة العلم.

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٩.

(٢) زمن الشعر، ص ٤٠.

المبحث الرابع

الحداثة والغموض (مواقف الرفض)

أثار طرح الحداثة فى العالم العربي ردود فعل متباينة، فاتخذ الناس حيالها مواقف واتجاهات متباينة؛ فقد ذهبت بعض الاتجاهات إلى تعميق الحداثة فى العالم العربي، واكتفي بعضها الآخر بالنقل عن الحضارة الغربية والتعليق والشرح على ذلك.

إلا أن هناك بعض الاتجاهات وقفت موقف الرفض الصارم لمفهوم الحداثة بشكل عام، والحداثة الإبداعية بصفة خاصة، ومن أهم هذه الآراء آراء دكتور عبد العظيم إبراهيم فى كتابه

" الحداثة سرطان العصر أو (ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث) "

فقد ذهب د. عبد العظيم إبراهيم إلى أن الحداثة مصطلح يطلق على اتجاه يسود العالم العربي كله، مع بعض الاختلافات فيما بين أقطاره، إلا أن مصر - فى رأيه - تعد من أكثر البلدان العربية اندفاعاً نحو الحداثة[1].

والحداثة - فى رأيه - قطاع وهمي، يضم عدداً من المشتغلين فى قطاعات الدولة والصحافة والآداب والفن. ويعمل - من خلال هذه القطاعات - الشيوعيون والماركسيون والعلمانيون، فى كامل الحرية.

وترتكز الحداثة العربية - فى رأيه - على مبدأ عام هو كراهية التراث العربي والإسلامي، وكراهية ما أنزل الله، وما قاله الرسول ﷺ. فمنسوبو الحداثة، فى اعتقاده، يسعون إلى هدم النظام العام الذي جاء به الإسلام من الوجود باسم مصطلح " محو القبلية".

فالدكتور عبد العظيم إبراهيم يفسر مصطلح " القبلية" تفسيراً خاصاً به؛ فهو يعني عنده محو كل ما كان من قبل، أياً كان، ديناً أو تراثاً، أو ما يتصل بالدين أو التراث؛ ولو من بعيد. فهو يخلط خلطاً واضحاً ما بين مبدأ الشك الديكارتي الذي استخدمه "طه حسين"

(١) د. عبد العظيم إبراهيم، "الحداثة سرطان العصر (أو ظاهرة الغموض فى الشعر العربي الحديث)، (ط١ مكتبة وهبة - القاهرة - مصر ١٤١٤هـ - ١٩٦٤م)، ص ٣.



فى نقد الأدب الجاهلي - وبين العقل النقدي الذي تتبناه الحداثة؛ وهو العقل الذي يمارس نقداً متواصلاً على موضوعه وذاته ومتوجه بغرض تجاوزه. كما أن د. عبد العظيم أفرغ المصطلح الديكارتي من كل حمولته الفلسفية والإجرائية، فمحو القبلية لا يعني رفض الموضوع - كما ذهب - بل يعني محو التصورات المسبقة والاعتقادات القبلية لدى الفرد عن الموضوع ليصل إلى موضوعية الفهم.

هذا - وللكاتب مواقف مسبقة عن الحداثة العربية تحرمه من مناقشتها مناقشة موضوعية، توضح مواطن الخلل فيها، ومواطن القوة التي يجب أن تعمق؛ فالحداثة العربية - فى رأيه - حركة عميلة لها علاقة بالصهيونية العالمية والصليبية والإلحاد العالمي الأحمر. "... فالحداثة بهذا المعنى اتجاه عميل يعمل ضد مقومات الأمة لحساب أعدائها من الصهيونية العالمية، والصليبية العالمية، والإلحاد العالمي الأحمر، حتى بعد أن خرّ عرشه الأكبر - الشيوعية - على رأس من بناه"[1].

فالحداثة - فى رؤية الكاتب - مرض خطير يفتك بجسد الأمة العربية، وتكمن خطورته فى أنه يسري ببطء، إلى أن يصل مرحلة الانفجار، فهي مرض يستهدف إزالة النظام العام للأمة، وفصلها فصلاً تاماً عن ماضيها المجيد[2].

تشخيص الحداثة فى رؤية د. عبد العظيم إبراهيم

الحداثة - في رأي الكاتب - ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الغموض، ويتضح هذا الارتباط فى استخدامه لعنوانين، يفسّر أحدهما الآخر، ويحل مكانه ("الحداثة... سرطان العصر" أو " ظاهرة الغموض فى الشعر العربي الحديث"، فظاهرة الحداثة - في رأيه - ظاهرة مظلمة ومعقدة، نتجت عن خللين كبيرين، هما:

١ . خلل فى الشكل أو الصورة.

٢ . خلل فى المضمون أو المعنى.

---

(١) الحداثة سرطان العصر، ص ٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٧.



أما الخلل الشكلي فقد أرجعه إلى التخلي عن الوزن العروضي المعروف، الأمر الذي أدى بشعر الحداثة إلى فقدان أهم عناصر الإيقاع الشعري، والتخلي عن القافية التي عدها أكبر عنصر فى تناسق الإيقاع أو الموسيقى الشاعرة باعتبارها تحدد نهاية البيت بدقة متناهية: (فالخلل الذي أصاب الشكل، هو خلل نماذج الشعر الغموضي من الوزن العروضي المعروف، فافتقد شعرهم - إن جاز أن يسمى شعراً - أهم عناصر الإيقاع الشعري، أو موسيقى الشعر، وهي من أبرز خصائص ما يسمى شعراً.... ثم خلو الشعر الغموضي من القافية، وهي أكبر عنصر فى تناسق الإبداع)[1].

يلاحظ أن هناك خلطاً واضحاً للمصطلحات النقدية والأدبية، فهو يدرج (العروض - الموسيقى - الإيقاع) في مستوى واحد؛ فالعروض هو السير على طريقة "الخليل بن أحمد الفراهيدي" فى بناء القصيدة؛ وذلك باتخاذ تفعيلات محددة تنتهي بقافية تكون نهاية البيت الشعري الذي يوزن بها يسمى البحر الذي تجرى على نهجه بقية أبيات القصيدة.

أما الموسيقى فهي مفهوم مغايرٌ لمفهوم العروض؛ فهي تعتمد على التفعيلات الخليلية، إلا أنها تتفاوت فى عددها داخل السطر الشعري.

أما الإيقاع فهو أوسع من العروض والموسيقى؛ وذلك لأنه يعتمد على مجموعة العناصر المكونة للنص الشعري: تركيب الجمل، تقطيع الكلام بطريقة محددة، التكرار، صفات الحروف من همس وجهر وشدّة ورخاوة. كما أن الإيقاع لا يُعول على التفعيلة والقافية، وإذا وردا فى النص الشعري فإنهما يندرجان ضمن دائرة العناصر المكملة لإيقاع النص.

كما أن هناك خللاً آخر لدى الكاتب؛ فهو يربط ظاهرة الغموض بالموسيقى أو الإيقاع، وهذا ذهاب بالظاهرة إلى غير جهتها؛ فلا علاقة لغموض الكلام سواء أكان شعراً أم نثراً بالموسيقى والقافية، اللهم إلا إذا أراد الكاتب أن يقدم دراسة "عن بناء القصيدة الحديثة"، وهذا ما لم يكن غرضه من الدراسة، فالغموض ظاهرة تتصل بالتلقي والنص، وقد وُصفت بها نصوص شعرية تعتمد الوزن والقافية، كما رأينا ذلك فى التهم التي وجهت إلى أبي تمام والمتنبي قديماً، وهي تتجاوز الإبداع القولي إلى التشكيل كما وصفت النصوص التشكيلية السريالية.

(١) الحداثة سرطان العصر، ص ٩.



ومن العيوب التي ذكرها عن " شعر الحداثة" تحطيم قواعد اللغة صرفاً ونحواً وبلاغة وبياناً، فالحداثيون – في رأيه – يسرفون في الجناس والتكرار والمجاز، وما يقرب منه من الكنايات والتشبيهات والعبث الدلالي في المفردات.

فعبد العظيم يرى في مصطلح تفجير اللغة" أو"تحطيم اللغة من أجل إعادة بنائها" هدما مادياً لا يصلح معه المهدوم؛ إلا أن تحطيم اللغة من الناحية الصرفية يُعدّ رافداً قوياً لإضافة ما هو جديد، وذلك من خلال عمليتي النحت والاشتقاق، ولا يعد ذلك خللاً.. أما تحطيم"اللغة" فلن يستطيع أحدٌ القيام به خارج إطار الأصول النحوية لذات اللغة، والخروج على بعض القواعد النحوية، غالباً ما يوجد له تصريف في مدارس النحو العربي.

أما ذكره النواحي البلاغية والبيانية، فقد أسقط عبرها معايير النقد القديم، وخاصة الصراع ما بين علماء البلاغة – الذين ينطلقون من مبدأ الوضوح والإبانة – والشعراء المحدثين الذين يجنحون إلى الإيحاء والإشارة اللذين يقودان إلى صعوبة في الفهم المباشر للنص.

أما العبث الدلالي في المفردات والتراكيب، فلا أحسب أن أحداً من شعراء الحداثة أتى بتراكيب خارج احتمالات بناء الجملة العربية، إلا أن شعراء الحداثة تعاملوا مع المفردات والتراكيب بطرائق جديدة؛ فقد ذهبوا إلى إفراغ المفردات من دلالاتها القاموسية، وشحنوها بدلالات جديدة لا يحددها المعنى القاموسي؛ بل يحددها السياق الذي وردت فيه، وهذا ما أطنب فيه شيخ علماء العرب "عبد القاهر الجرجاني" في كتابيه: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة..

أما عن خلل المضمون، فيذهب الكاتب إلى أن القارئ لا يستطيع أن يفهم شيئاً سواء أكان قريباً أم بعيداً مما يريد قوله. وإذا فهم القارئ – في رأيه- شيئًا فإن ذلك المعنى الذي فهمه يكون غريباً وباهتاً. فشعراء(الحداثة – الغموض) يميتون – في رأيه – اللغة في شعرها، ويحولونها إلى هياكل جافة، وعظام بالية، لا شيء فيها من حياة إلا جرس الألفاظ في السمع ورسم الحروف على الورق[1].

---

(١) الحداثة سرطان العصر، ص ١٠.

دوافع وأسباب الغموض.

يرى دكتور عبد العظيم، أن ظاهرة الغموض سمة حديثة لها دوافع وأسباب تتجلى فى أعمال وأقوال شيوخ وأباطرة الحداثة[1] وهي:

١- الجهل المركب والعجز الفاضح فى مقدرتهم اللغوية. ويرافق ذلك عدم إلمام بالأساليب البيانية شعراً ونثراً.

٢- الافتتان الشديد ببعض مذاهب الأدب فى الغرب؛ وذلك بالتقليد الأعمى لطرائقه ونماذجه. ويورد نصاً غزلياً " لعبد المنعم رمضان" يقول فيه:

النساء الخبيثات يعرفن أني أقبل شعرك

كي يتفكك؟

أني أقبل جسمك

كي يتفتت

أني سأجمع هذي الشظايا

وألحمها بسوائل نازلة من ثقوبي؟!

هذا الجسد الغامض

حين تكلمه يتفكك

وحين تمرّ عليه يمر عليك

ويعلق على هذا المقطع بصورة ساخرة تبتعد كثيراً عن أسلوب النقد الموضوعي الذي يتجنب الدعاية وإثارة الحس العاطفي لدى القارئ، " أناشدك الله – أيها القارئ – أن تجيب على هذا السؤال: ماذا فهمت من هذا الهذيان؟ وهل ترى له من صلة بالغزل فى دنيا العقلاء؟ ثم تأمل قوله: " وألحمها بسوائل نازلة من ثقوبي" ؟! أليست هذه سخافة وقحة، وذوق منحط، هل أراد أن يَنَفُ عليه أو يبصق ويتفل عليه... أو... أو..... أو...؟ ومن هن النساء الخبيثات يا ترى؟ أهم خصوم هذه الحداثة السخيفة، وحماة الأمة من هوس المهووسين وسمادير المخمورين؟ كل شيء جائز عند هؤلاء الدجالين".

---

(١) المرجع السابق، ص ١٠.

٣- الهروب من مطارق النقاد: يرى أن شعراء الحداثة هربوا من نقد الشكل إلى تحطيم الوزن ووأد القافية. وهربوا من نقد المضمون إلى الغموض.

٤- النيل من قيم الأمة والعبث بها فى خبث ودهاء، وتحطيم مقومات المجتمع من وراء ستار الغموض.

الحداثة: المبادئ والأسس

يرى د.عبد العظيم أن الحداثيين أو الغموضيين استندوا إلى بعض الأسس والمبادئ النظرية المتفق عليها فيما بينهم[1]. وهي:

١. تدمير اللغة العربية: ويذهب إلى أن مرادهم من ذلك لغة القران، والمراد من كلمة "تدمير" هو المعنى الوضعي، أي التحطيم والإبادة. وينفي الكاتب أن يكون مرادهم من التدمير المعنى المجازي الذي يعبر عن تصرّف مقبول منه - فى الاستعمال اللغوي[2]. ويرى أن الغرض من ذلك عزل أجيال الأمة عن كتاب الله وسنة رسوله الكريم، وعن مصادر التراث العربي والإسلامي.

ويتجلى تدمير اللغة - فى رأيه - فى عدد من الأشكال، تدمير قواعد النحو والصرف، العبث بدلالة المفردات والتراكيب، الإسراف فى استعمال الدخيل والمولد والعامي والمبتذل، والإطاحة بعلمي الخليل " العروض والقوافي".

٢. ربط الإبداع بالتمرد والتدمير: فمن أسس الحداثيين - فى رأيه - ادعاؤهم بأن الأديب أو الفنان لا يكون مبدعاً إلا إذا تمرد على كل مألوف ومعروف، أياً كان ذلك المألوف والمعروف؛ عقيدة أو سلوكاً أو فضائل، لغة أو أدباً. ويسند لهم مقولة (أن التنميط فى أي مظهر يعد عدواً للإبداع)، ويشرح هذه العبارة بقوله "ويضعون من التنميط " المعايير أو النظم التي يجب أو يحسن مراعاتها واحترامها فى أثناء العمل الأدبي، فمثلاً؛ إذا خضع الغموضي لقواعد اللغة لا يبدع؛ لأن اللغة نمَط من الأنماط، وهكذا كل القيم والأخلاق"

---

(١) الحداثة سرطان العصر، ص١٦.

(٢) المرجع السابق، ص١٦.



٣. **التحرر من جميع القيود السياسية والدينية والخلقية والتراثية.**

٤. **فصل المرسل من المتلقي:** يذهب د. عبد العظيم إلى أن "المرسل" و" المتلقي" اصطلاحان فى علم الاتصال الحديث؛ يراد من الأول " المرسل" مصدر المعلومة، ومن الثاني "المتلقي" من تنتهي إليه المعلومة.

وذهب إلى أن مقصود (الحداثيين/ الغموضيين) يختلف عن مقصود الإعلاميين، فهم – فى رأيه – يريدون التحرر من قيم البيئة التي يعيشون فيها، أو بعبارة أدق، أن ينفصل شاعرهم عن الجماعة التي ينتمي إليها، فلا يقيم لها وزناً لا فى قول ولا في فعل.

هذا – ومن الملحوظ أن د.عبد العظيم كثيرًا ما يلجأ إلى تحميل الآراء بُعداً أخلاقياً؛ الغرض منه تنفير المخاطب أو المتلقي من الحداثة وإقامة حاجز نفسي يمنعه من البحث عن خطاب الحداثة من خلال نصوصها بعين بصيرة ونافذة. كذلك يذهب – فى كثير من الأحيان – إلى تحميل المفاهيم والمصطلحات دلالات خاصة به، فلا يقيم لها وزناً ضمن حقلها المعرفي الذي يحددها؛ ويظهر ذلك من خلال حديثه عن " فصل المرسل عن المتلقي" ففصل المرسل عن المتلقي مفهوم يتصل بنظريات النقد الحديث بصفة عامة؛ وما بعد البنيوية بصفة خاصة وبنظرية القراءة والتلقي بصورة أكثر خصوصية؛ وهو يعني أن المتلقي لا يحتاج إلى معرفة المرسل لكي يفهم الرسالة، وأن الرسالة لا تنطوي على نوايا المرسل ومقاصده التي أودعها فيها، بقدر ما تنطوي على احتمالات شتى لدلالات متعددة ومتنوعة ومتنازعة تلتقي جمعيها عند المتلقي. فالرسالة عبارة عن رموز لها أعرافها التي تحدد دلالاتها المباشرة أو المحتملة أو التأويلية، دون الرجوع إلى مرسلها[١].

٥. **فصل النتاج الأدبي أو النص عن قائله:**

يصف د. عبد العظيم هذا المبدأ بأنه " نوع من التمرد والفجور وظّفه الحداثيون فى مجال النقد"، وهو يعني فصل النص عن قائله، وذلك بأن يصبح النص بعد صدوره عالماً قائماً بذاته[٢]. ويذهب الكاتب إلى أن هذا المبدأ نتج عنه خطران جسيمان:

---

(١) انظر ميجان الرويلي (دكتور) وسعد البازعي (دكتور)، دليل الناقد الأدبي، (ط ٢ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان – ٢٠٠٠م) البنيوية، ص٣٢، ونظرية التلقي، ص ١٢٠.

(٢) الحداثة سرطان العصر، ص ٢١.



أ- إلغاء العلم أو فن تاريخ الأدب بما له من مكانة عظيمة الشأن فى الدراسات الأدبية بصفة عامة والنقدية بصفة خاصة.

ولا أحسب أن هذا المبدأ يلغي تاريخ الفن كما ذهب الكاتب، فهذا المبدأ أحد المبادئ البنيوية الخمسة[1]. وهو يعني أن النص يتكون من عناصر تنشأ بينها علاقات قادرة على توليد الدلالات بعيداً عن صاحبها الذي كتبها. وتبلور هذا المبدأ أخيراً - فيما عُرف بنظرية موت المؤلف - على يد الناقد الفرنسي "رولان بارت"[2].

ويعتمد فهم النص - وفق هذه النظرية "نظرية القارئ"- على قدرة القارئ وثقافته فى الغوص عميقاً لاكتشاف المعاني والدلالات المحتملة داخل النص الذي هو مجموعة عناصر قادرة على البوح باحتمالاتها.

وهذا النص المقروء لا يشترط فيه أن يكون معاصرا أو حديثاً أو قديماً. وما يؤكد ذلك أن رواد الحداثة قدموا بحوثاً فى الفن وتاريخ الفن، فأدونيس باعتباره أبرز رموز الحداثة العربية قدم بحثه لنيل درجة الدكتوراة فى التراث "الثابت والمتحول (دراسة فى الاتباع والإبداع عند العرب)" وقدم - أيضاً - مختارات لعيون الشعر العربي. كذلك قدم الناقد البنيوي "الدكتور كمال أبو ديب" دراسات مستفيضة عن الأدب الجاهلي، بل ذهب إلى أن التراث العربي قد سبق بعض المناهج الغربية فى القرن العشرين إلى نظريات علمية فى النقد واللغة [3].

ب- تطبيق هذا المبدأ على القرآن: يذهب د. عبد العظيم إلى طريقة عنيفة فى الرد على بعض الحداثيين/ الغموضيين، ربما أبعدته عن النقد الموضوعي الذي يبتعد عن التجريح والإساءة، يقول (إن عضو هيئة تدريس حداثي يتطاول على كتاب الله العزيز، ويعمل فيه - قاتله الله - مبدأهم الحداثي: فصل النص عن قائله، ولا يرى فى القرآن إلا

---

(١) هذه المبادئ هي ١-أسبقية الكل على الأجزاء ٢- أسبقية العلاقة على العنصر ٣- مبدأ المعقولية ٤- مبدأ المحايثة (وهو المبدأ الذي يفصل العمل الأدبي عن شروطه الخارجية) ٥- مبدأ التزامن.

(٢) انظر كتاب "نقد وحقيقة"، ص١٥-٢٥.

(٣) انظر كمال أبو ديب، نظرية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية فى الشعر)، (ط٣ دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، فبراير١٩٨٤م)، ص١١.



نصًا شعريًا لا قداسة له أمام النقد)[1]. فهذا الرد الانفعالي يرجع فى جزء منه إلى عدم الإحاطة بدلالة المصطلحات، فالفصل هنا ليس فصلاً مادياً، بل هو مفهوم إجرائي يأخذ به الناقد أثناء عملية التحليل.

وأحسب أن الكاتب المقصود الذي أشار إليه د. عبد العظيم هو الدكتور " نصر حامد أبو زيد" صاحب كتاب " مفهوم النص" الذي حاول من خلاله تطبيق مناهج النقد الحديث على النص القرآني. فنقاد الحداثة عندما أرادوا دراسة النص القرآني عاملوه باعتباره نسيجاً لغوياً – وهو كذلك – وفهم النص القرآني – فى رأيهم – لا يتم خارج هذا الإطار اللغوي، أي أنه يتكون من حروف وأسماء وأفعال تم تعليقها ببعض بطريقة مخصوصة. وهذا الاتجاه لم يكن بعيداً عن الصراع حول سر الإعجاز فى القرآن؛ وذلك عندما انقسم العلماء إلى فريقين: فريق يرى أن الإعجاز فى "الصرفة" وفريق آخر يرى أن الإعجاز واقع فى النظم؛ فالنص القرآني – في رأي الفريق الثاني – يقوم على عناصر لغوية (حرف – فعل – اسم) نظمت بطريقة لا تخرج عمّا تعارف عليه البشر فى استعمالاتهم اللغوية؛ إلا أنهم عجزوا عن الوصول بنصوصهم البشرية إلى عظمة النظم القرآني، وهذا هو سر الإعجاز فيه.

٦. إلغاء التقابل بين معياري الصواب والخطأ:

يعد الكاتب هذا المبدأ من أكثر مبادئ الحداثة خطورة وجناية على محو شخصية الأمة ومقوماتها. وقد لجأ الحداثيون إليه – فى رأيه – لتبرير جهلهم من جهة، وليفلتوا من مآخذ النقاد من جهة أخرى. ويتصل هذا المبدأ – فى رأيه – بمبدأ تدمير اللغة؛ إلا أنه أوسع منه دائرة؛ لأنه يسعى إلى إهدار حقائق المفعول والمنقول، كما يسعى من جهة أخرى، إلى إهدار حقائق العلوم والواقع المحسوس. وهذا المبدأ قد تأثر فيه أصحاب الحداثة بشطحات الصوفيين[2].

٧. كراهية التراث

يذهب د. عبد العظيم إلى أن الحداثيين يكرهون التراث، وهذه الكراهية حملتهم على احتقاره والتمرد عليه: (... فهم الأبناء الذين يهددون ثروات الآباء، وهم – بحق –

---

(١) الحداثة سرطان العصر، ص ١٩.

(٢) الحداثة سرطان العصر، ص ٢١.



سرطان معاصر شديد الفتك. وصدق رسول الله القائل (وإذا لم تستحِ فاصنع ما شئت) ونحن على منواله نقول للحداثيين إذا لم تستحوا فقولوا ما شئتم)[1].

٨. التناص.

يذهب د.عبد العظيم إلى أن "التناص" مصطلح ظهرت تسميته في أدب الغرب الحديث ومعناه أن يأخذ أديب من أديب آخر بعض معانيه أو بعض ألفاظه أو هما معاً، أو يعمد إلى فكرة منسوبة إلى غيره "فيسطوا" عليها وإن ألبسها ثوباً آخر من الألفاظ وأضاف إليها[2].

ومبدأ التناص - في رأي الكاتب - قد عرف في الأدب العربي، وذلك فيما عرف بقضية " التأثير والتأثر" والمبدأ نفسه ليس جديداً، بل الجديد عند الحداثيين هو مجرد التسمية المنقولة عن الأدب الأوروبي"[3].

ويستخلص الكاتب أن الحداثيين استثمروا هذا المبدأ لتحقيق مأربين من مآربهم: تدمير اللغة، وإلغاء التقابل والتناظر بين معياري الصواب والخطأ[4].

وبعد تحليل مطول لقضية السرقات، يذهب إلى أن الحداثيين لم يمتلكوا البعد الذي يعينهم على معرفتها؛ ولذا أدخلوها في مبدأ التناص الذي عدوه ذروة الإبداع: "... أما الحداثيون فوضعوا على أعينهم عصابة فحكموا بأن كل ما كان وليد التناص فهو شعر مُبْدع، هكذا ضربة لازب، وجعلوا التناص معياراً تحكمياً" وحسبوا كل أصفر ديناراً، وكل ورم سمناً"[5].

٩. الاغتراب عن الواقع.

يرى د. عبد العظيم أن مبادئ الحداثيين العرب المعاصرين، هي الهروب من الواقع الذي يعيشه الناس، والارتماء في أحضان التيه والأوهام، ثم لا يطالبون بعد ذلك أين ترميهم

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٤.

(٢) سوف يأتي تحليلنا لظاهرة التناص في الشعر العربي الحديث ضمن الفصل الرابع؛ فلذا آلينا عدم التعليق على ما ذهب إليه الدكتور عبد العظيم.

(٣) الحداثة سرطان العصر، ص ٢٦.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٧.

(٥) المرجع السابق، ص ٣٠.



الريح ويأتي الكاتب بشروحات لتوضيح هذا المبدأ، إلا أنه يستخدم تفسيرات تخصه، وذلك من خلال إدخال الجمل الاعتراضية بين النصوص التي استشهد بها لتدعيم موقفه؛ ومن تلك النصوص ما نسبه إلى " أحمد عبد المعطي حجازي": " إن شعراء الجيل الماضي كانوا يجمعون فى شعرهم بين المشبه والمشبه به – يعني الواقع والخيال، أما الشعراء المعاصرون – يعني الحداثيين – فقد هجروا الحديث عن المشبه كلية – يعني الواقع – واكتفوا بالحديث عن المشبه به – يعني عن الخيالي والوهمي".

وهنا تبدو الشروحات غير منسجمة مع مقاصد النص. فكلام عبد المعطي حجازي الذي أورده الكاتب – من غير توثيق – لا يعني هذا التفسير، فهو يتصل بقضية جوهرية من قضايا شعر الحداثة، فشعر الحداثة صحيح أنه هجر العلاقة ما بين المشبه والمشبه به، وصار المبدع الحداثي لا يهتم – فى العمل الإبداعي – بالواقع ذاته، إلا أنه صار يهتم بالكيفية التي يعبر بها عن الواقع داخل العمل الإبداعي، فمقاربة الصورة فى النص الحداثي تقوم على السعي إلى اكتشاف العلاقة ما بين العالم الذي نهض على مستوى النص، والعالم المتحقق عياناً، تقول الدكتورة: يمنى العيد، وهي من أبرز نقاد الحداثة، (... لا تعود المقاربة مقاربة بين طرفي المشبه والمشبه به، بل تصبح شيئا آخر، إنها مقاربة بين عالمين، عالم القصيدة الشعري وعالم الواقع الاجتماعي. المقاربة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف فضائي مجدول ومتفجر بالإيحاء"[1].

١٠. **الإسراف فى استخدام الرموز.**

يرى الكاتب أن هذا المبدأ من أبرز مبادئ الحداثيين الغموضيين، وأن التعبير الرمزي ليس بمستنكر إذا قربت المسافة بين الرمز والمرموز به إليه؛ إلا أن الشعراء الحداثيين قاموا بهدم الصلة بين الرمز والمراد منه.

بعد أن استعرض د. عبد العظيم مبادئ الحداثيين، أتى لرصد هذه المبادئ من خلال نموذجين، نستعرض أحدهما لتوضيح طريقته النقدية التي لا تخلو من الأسلوب التهكمي الساخر الذي يبعد – فى رأينا – عن دائرة النقد الموضوعي والبحث العلمي. يقول الدكتور:

---

(١) يمنى العيد، فى معرفة النص، (ط٢ دار الآفاق الجديدة، بيروت – لبنان، ١٩٨٥م)، ص ١٠٦.



" وحسبنا الآن رصد هذه المبادئ العشرة التي يقوم عليها (عش الحداثة المنهار) فتعال بنا نسوق نماذج من "هذيانهم الشبيه بهذيان المخمور والمحموم"[1].

اختار الكاتب قصيدة أدونيس "الإشارة" التي يقول فيها:

مزجت بين النار والثلوج

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج

وسوف أبقى غامضاً أليفا

أسكن فى الأزهار والحجارة

أغيب؟

أستقصى؟

أرى

أموج؟

كالضوء بين السحر والإشارة

وحينها استسلمت فى جزيرة الجفون

ضيفاً على الأصداف والجرار

رأيت أن الدهر قارورة

تجمع بين الماء والشرار

وتمنح الإنسان أن يكون

أسطورة أو نار أسطورة

وكنت محمولاً على الغصون

فى غابة بيضاء مسحورة

نهارها المنذور للجنون

مدينتي والليل مقصورة

(١) الحداثة سرطان العصر، ص ٣٢.

يقول معلقاً على هذا النص: " أيها القارئ الكريم.. اقرأ هذا الكلام الذي يسمونه شعراً، والذي اختار كاتبه "الإشارة" عنواناً له، اقرأه من مرة إلى عشرة أو حتى مئة، ثم راجع نفسك واسألها، هل فهمت منه شيئا؟ ادفعه إلى قارئ آخر (عاقل) ليقوم بنفس التجربة ثم سله، هل فهم شيئاً؟ إنه كلام ميت، عقيم، سخيف، ملفوف فى سحب من الغموض، ظلمات بعضها فوق بعض " [1].

وبعد هذه الألفاظ من السباب والشتائم؛ يأتي د. عبد العظيم ليستثني نفسه من الذين لم يفهموا شيئاً، فيقدم ملاحظات عما توصل إليه (أما كاتب هذه السطور التي بين يديك، فقد نظرت فيها، وبعد جهد فى فك بعض رموزها سجلت هذه الملاحظات الآتية:

الملاحظة الأولى: يرى أن هذه القصيدة – إن صحت التسمية – لحمتها وسداها "أكاذيب" و"أوهام" يسودها التناقض من حيث المعاني، والتنافر الشديد من حيث العلاقات بين مفرداتها.

الملاحظة الثانية: ادعاء الشاعر القدرة على كل شيء. ومن ذلك قدرته على صنع المستحيل.

الملاحظة الثالثة: استخدام بعض الرموز للدلالة على الإلحاد والكفر بالبعث والنشور.

الملاحظة الرابعة: لم يستخدم الشاعر كلمة واحدة فى معنى قريب للغة، أو بعيد بعداً مقبولاً، فكل كلماته رموز.

الملاحظة الخامسة: نتج عن ذلك: الغموض أو العبث الدلالي بالمفردات والتراكيب.

الملاحظة السادسة: اختلال ملكتي الاختيار والضم عند الشاعر، (وهما – في رأيه – من الملكات التي وهبها الخالق عباده " الأسوياء" أو الأصحاء عقلياً، اختلت عنده ملكة "الاختيار" فجمع فى قصيدته ما خطر بفكره من كلمات جمعاً عشوائياً. واختلت عنده

---

(١) الحداثة سرطان العصر، أو ظاهرة الغموض فى الشعر العربي الحديث ص ٣٣.



ملكة "الضم" فجاءت علاقات الكلمات متنافرة فى التراكيب، تحقيقاً للاغتراب عن الواقع المألوف، ثم تدمير اللغة فى مبانيها ومعانيها.

من خلال الفصلين السابقين حاولنا مقاربة الحداثة باعتبارها مفردة تورط فيها العالم أجمع، من حيث الإنتاج والاستهلاك، والنقد والإعجاب، ومن حيث الرفض والقبول.

والحداثة - كما عرضنا فى الفصل الأول - مفردة ارتبطت بسياق تاريخي ومكاني محددين، هو أوروبا وأمريكا لاحقاً. فالحداثة الأوروبية لم تكن وليدة الرغبة فى البوح فقط، بل هي وليدة صراع عنيف على مراكز القوة فى أوروبا لتوجيهها وفقاً لرغبة المنتصر.

هذا - والحداثة الأوروبية رغماً عن أنها ادعت الكونية والعالمية، ألا أنها - فى نهاية المطاف _ حركة أفرزتها عملية التحديث المادي التي شهدتها أوروبا؛ وذلك من خلال تحويل البيئة والإنسان، وسطوة الآلة على أحلام البشر، وهندسة الحاضر والمستقبل وفقاً للمنهجين: العقلاني والتجريبي، ثم الحروب التي هدمت الحضارة التي بناها ذلك العقل.

ففي ذلك الواقع الذي جرى تحويله بعنف نشأت الحداثة الغربية باعتبارها رؤية احتجاج على الواقع المادي العقلاني الجديد؛ إذ لجأت إلى مقاومة "الأتمتة" بالإيغال فى ما هو روحي: الأسطورة، السحر، التصوف، العرفان، العبث، تراث الهامش الإنساني، العجائبي والغرائبي فى الشرق وأفريقيا وبقية بقاع العالم؛ لذا كان إبداع الحداثة - فى معظمه - يتسم بالغموض الذي أصبح نهجاً واعياً للحداثة الغربية، وخط شروع جديد يهدم المثال ويراهن على مغامرته التي تقذف به فى جهات لا يُعلم عنها شيء.

ولما كانت الحداثة الغربية تحمل فى جيناتها نزعات إنسانية كونية رافقت حركات الاستعمار والانفتاح الغربي على حضارات الأمم الأخرى - فقد وجدت قبولاً واسعاً لدى فئات عريضة فى المجتمعات المستعمرة. وفى البلاد العربية تكون تيار عريض للحداثة، الأمر الذي أدى إلى نشوب معارك طاحنة ما زالت رحاها دائرة ما بين أنصارها - الذين توسعت دائرتهم - وبين مناوئيها.



والحداثة العربية -باتفاق عدد كبير من روادها المميزين -هي صدى للحداثة الغربية، وما يؤيد هذا التوجه أن جميع المقولات التي استندت إليها، هي ذات المعايير الجمالية للحداثة الغربية: النزعة المستقبلية، القطيعة مع التراث، تفجير اللغة، قصيدة النثر، تبني العقل النقدي، الكونية.

أما إذا قمنا بنقد تحليلي لما يسمى بعلم الجمال- فإننا نجد أن المفارقة التي وقعت فيها الحداثة العربية، يكمن جزءٌ كبير منها فى هذه القضية ذاتها "فالمخيال" الجمالي لأي أمة لا يتشكل خارج معطياتها البيئية التي تحيطها، ويتضح ذلك بصورة جلية فى "فن التشكيل" فالثقافة العربية ثقافة شفهية، تعتمد -إلى حد ما - على الأذن؛ لذا كان الإيقاع الصوتي من أهم الأجزاء المكونة لجماليات النص الشعري. ولما اعتمدت الحداثة العربية قصيدة النثر التي تعتمد فى تشكيلها الجمالي على التكثيف والإيجاز والرؤية البصرية - فقد نشأت مفارقة حادة ما بين المخيالين الجماليين للموروث الشعري العربي ونصوص الحداثة العربية. ونتجت عن ذلك غرابة نصوص الحداثة وغموضها بالنسبة للمتلقي العربي.

إلا أن أهم ما أوجد المفارقة ما بين الحداثة الغربية والحداثة العربية، هو أنّ الحداثة- وفق تخطيطها الغربي - مغامرة وتجاوز مستمران لا يهدآن، واتجاه متسارع نحو المستقبل؛ وفي جميع ذلك تتجاوز الحداثة الغربية النموذج والمثال. أما الحداثة العربية، فلم تستطع ذلك؛ لأن النموذج الغربي هو المثال الذي سبقها وأطر أسئلتها، فلم تستطع الخروج عنه، وظلت مغامرتها تذهب نحو مستقبل فى الماضي الغربي، وهذا ما أدى بها إلى أن تكون حركة تحديث، وإعادة ترميم لتاريخ الحداثة الغربية؛ لأن الحداثة - مهما اختلف روادها حولها - هي اجتراح لما هو جديد لا على مثال سابق.

ومع أن الحداثة العربية قد نجحت فى صياغة إبداعها وأسئلته فى إطار إيقاع العالم، أي فيما يسمى بالكوني الذي ما هو إلا معيار الغرب فى تعريف الكوني والإنساني والجمالي، إلا أنها فشلت فى صياغة أسئلة واقعها الذي تشكلت فيه أو تسعى إلى التشكل فى داخله. ومن هنا كانت أسئلة الحداثة العربية أسئلة النخبة العربية التي فقدت - إلى حدٍّ بعيد - صلاتها مع واقعها الاجتماعي وأسئلته، وطفقت تبحث عن تحقيق طموحاتها الفنية

والإبداعية من خلال النموذج الغربي الذي يعتمد على أسئلة الفرد، بينما أسئلة الإنسان العربي تتصل بالجماعة؛ لأن المجتمع العربي - حتى اليوم - يعتمد فى تكوينه السوسيولوجي على التجمعات العشائرية والدينية.

وظاهرة الغموض فى نصوص الشعر الحداثي العربي - الذي هو أعرض اتجاه في الشعر العربي الحديث ناتجة - إلى حد بعيد - عن غربتها على الإنسان العربي؛ وذلك فى طرائق صياغتها الشعرية، وفى أسئلتها التي طرحتها. وليست ناتجة عن الخلل اللغوي كما يذهب معارضو الحداثة الشعرية العربية، ومع تلك النجاحات الكبيرة التي حققتها الحداثة الشعرية العربية، إلا أن نجاحها في المستقبل يظل مرهوناً بمدى قدرتها على صياغة أسئلة الإنسان العربي الموغل فى ما هو روحي وسحري.

الفصل الثالث
التأسيس النظري لظاهرة الغموض

المبحث الأول: تحوّل مفهوم الشعر.

المبحث الثاني: النص المفتوح

المبحث الثالث: الشعر والرؤيا.

المبحث الرابع: الكتابة وقصيدة النثر

المبحث الأول

تحوّل مفهوم الشعر

من أهم سمات المجتمعات البشرية النمو والتطور. فقد تطور المجتمع الإنساني – عبر التاريخ – من العشوائية إلى التنظيم، ومن الغرائزية إلى العقلانية، ومن الحسية إلى التجريدية، ومن الوظيفية إلى الجمالية. وقد رافقت هذه التحولات تحولات نوعية في الأشكال، إذ تحولت من الأشكال البسيطة إلى الأشكال المعقدة؛ فتطورت العمارة من وظيفتها الإيوائية إلى وظيفة إيوائية صار الجمال من أهم شروطها، كذلك تطورت الأزياء من بعدها الوظيفي الذي يهدف إلى الستر والوقاية إلى أبعاد جمالية ذات سوق رائجة وجذابة.

أما الإبـداع فقد شهد هو الآخر تحولات سريعة وعميقة في أشكاله التعبيرية؛ فتطورت الفنون القصصية والملحمية - عبر التاريخ - إلى أن بلغت ذروتها في الشكل الروائي، وتطورت الفنون التمثيلية في عدة مستويات: الحوار، الصراع، فضاء المسرح، الديكور... إلخ.

أما الشعر الغنائي فقد تطور- في كل ثقافات الأمم- تطوراً مدهشا في الشكل والمضمون. وقد بدأ الشعر بدايات بسيطة وساذجة، وكان أقرب إلى الطقوس الدينية. ولما كان يعبر عن الجماعة وهمومها فقد اعتمد – إلى حد بعيد – على الدلالات اللغوية المشتركة في ذاكرة الجماعة، . إلا أنه بدأ – في العصر الحديث- يبتعد عن الجماعية ويتجه نحو الذاتية التي تعتمد لغة الإيحاء.

هذا – وقد أوغل الشاعر الحديث في اللغة الذاتية إلى درجة أصبحت معها عملية الإبـداع هي عملية أقرب إلى الفلسفة الحدسية؛ لأنه – بهذه الذاتية – اهتم بالتصوير والشمول اللذين فرضا عليه نوعاً من التجريد، كما اهتم – كذلك – بحدة الوعي التي ميزته عن غيره من شعراء التاريخ، ولا سيما وعيه بعلم النفس الفرويدي الذي كشف له جانب اللاشعور ودوره في الحياة النفسية والسلوكية، فاتجه بكل حماس إلى تلك الأرض المجهولة، تاركاً لذاكرته أن تتداعى بشكل لا قسر فيه. ونتيجة لذلك فقد أصبحت لغة

الشعر تقترب من لغة الحلم والهلوسة اللتين تعتمدان على التكثيف والتجريد والترميز والاستبدال وغير ذلك من الوسائل التحويلية.

هذا – ولا يمكن إعطاء تصور متكامل عن ظاهرة الغموض بعيداً عن هذه التغيرات التي حدثت في النص الشعري، في اتجاهيه: الشكلي والمضموني.

ومن جهة أخرى كان لتطور المعارف والعلوم الإنسانية دورٌ بارز في كشف كثير من الظواهر الإنسانية على الصعيدين: الروحي والمادي؛ فتحولت الدراسات الإنسانية – بما فيها النقد – من موقعها الوصفي الذي يقف عند حدود الوصف الخارجي للظاهرة – إلى محاولة جادة لمعرفة العلاقات التي تتحكم في طبيعة الظواهر المدروسة، وأصبحت الرؤى والإجابات اللتان تقدمان عن أي ظاهرة تكتسب – إلى حد بعيد – صفة العلمية.

هذا – ويعد الفتح الكبير الذي قدمه "فردينا ند دو سوسير" في مجال علم اللغة(١) – فاتحة خير لدراسات كثيرة تعمقت في اللغة وفهم طبيعتها، فقد أوضحت نظرية "سوسور" الثنائيات الأساسية التي تنطوي عليها الظاهرة اللغوية. ومن أهم تلك الثنائيات التي أسهمت في توضيح عملية الإبداع ثنائية "اللغة والكلام"؛ فقد فرق "سوسور" ما بين اللغة والكلام، فاللغة هي نظام من الإشارات التي تعبر عن الأفكار(٢). وهى عبارة عن مخزن يملؤه أفراد مجتمع معين عن طريق الاستخدام الفعّال للكلام الذي يعتمد على نظام نحوي له وجود خامد في دماغ كل فرد. وهي نتاج يهضمه الفرد بصورة سلبية، إذ لا يستطيع أن يحوره أو يوجده بمفرده(٣).

أمّا الكلام فهو فعل فردي وعقلي مقصود، (٤) فالكلام هو الجهد الفردي أو الجانب التنفيذي في اللغة. وهو يخضع لمؤثرات متعددة: اجتماعية، ثقافية، أخلاقية، دينية، تربوية، نفسية، فجميع هذه المؤثرات تتحكم في طبيعته وشكله.

---

(١) على الرغم من أن آراءه التي شاعت قد سبق إليها عبد القاهر الجرجاني في القرن الحادي عشر الميلادي.

(٢) علم اللغة العام، فردينان دى سوسور، ت.د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د. مالك يوسف المطلبي، (ط بيت الموصل – العراق ١٩٨٨م)، ص ٣٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٢ – ٣٣.

(٤) علم اللغة العام، ص ٣٢.



وعلى ضوء هذا التفريق، أعيد النظر في طبيعة الإبداع بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة، فلم يعد الشعر هو الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى، بل هو قول يصير شعرياً، [1] أي، أن الشعر هو كلام تم تحويله من وظيفته التواصلية إلى وظيفة جمالية، اعتماداً على استخدام اللغة بطريقة متميزة، وهذه الطريقة التي تحول القول إلى شعر - في رأي يمنى العيد - لا تخرج عن قانونين كبيرين هما: الإيقاع والانزياح. أما الإيقاع في الشعر الحديث - فمع خروجه عن بند كبير من بنود عمود الشعر - إلا أنه لم يقد إلى غموض الشعر.

وأما الانزياح فهو المسئول عن الغموض فى الشعر الحديث؛ لأنه ينحرف بالمفردات عن دلالاتها التواضعية إلى دلالة أخرى، وهو انحراف يأتي بأساليب متعددة، وهي أساليب - في غالبها- غير مباشرة، تستعين بطرائق لغوية عدة مثل: الإيحاء، التشبيه، الاستعارة، التخييل... إلخ. والانزياح - وفق هذا المعنى- هو الذي يحول الكلام إلى شعر، وبهذا يكون الشعر تعبيراً غير عادي عن كون عادي؛ ولذلك يبتعد الشعر عن معايير الصدق والكذب، ومعيار توليد المعاني، فهو - كما تذهب يمنى العيد - (قدرة على قول رؤية مختلفة، وهو زاوية الرؤية)[2].

فالانزياح هو البعد عن مطابقة القول للموجودات. وهذا البعد عن المطابقة يتم بطريقة لغوية مخصوصة (النظم عند عبد القاهر الجرجاني)؛ فالشاعر عندما يريد أن يكتب نصاً شعرياً لا يخرج عن الاحتمالات التركيبية اللغوية: يقدم ويؤخر (وهذا قانون معروف في الشعر القديم)، أو يذهب إلى الحذف والإضمار، أو يستخدم جملاً محددة (شبه الجملة)، أو يسند صفات لما لم تعهد فيه (مثل الذي قام به الرمزيون في قاعدة تراسل الحواس)... إلخ، فالطريقة الأخيرة من أكثر الطرق التي شاعت في الشعر الحديث؛ فقد عرف عن شعراء الحداثة العربية إسناد كثير من الصفات البعيدة عن الموصوف. يقول محمد حسيب القاضي:

وسمعنا الفراغ يضاعف وحشة جثته

ويمدّ أصابعه ليلمّع مرآته الصدئة

ويرى شكله اللانهائي فيها

---

(١) فى القول الشعري، ص ١٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠.



فيختلفان معاً

ويتفقان علينا؟[1]

ويقول محمود درويش:

كنت دون الثلاثين أحسب أن حدود

الوجود هي الكلماتُ. وكنت

مريضاً بليلى كأي فتى (شع في دمه الملح)[2]

ويقول أدونيس:

قم يا قيس ترصد ليلى

قم يا قيس، التاريخ ركام

والحاضر وحش

تتلبسه خرق وعظام[3]

ففي هذه المقاطع لا توجد مناسبة بين الاستعارات (مضاعفة الفراغ لوحشة جثته) و(الفراغ يلمع مرآته الصدئة) و(وإشعاع الملح في الدم) و(أمواج الثمر المبرعمة التيه) و(صارية اللذة) و(الفضاء وحشاً).

هذه الطريقة في نحت الصور أسقطت الموازاة بين المشبه والمشبه به، أو بين المستعار والمستعار منه، وقد فتحت هذه الطريقة - كما تذهب يمنى العيد- الباب للإيحاء[4]. وهذا ما حرر النص من أحادية الدلالة وفتحه أمام احتمالات عدة يتوه القارئ في القبض عليها إذا لم يمتلك قدرة عالية على التأويل. ومن هذا الباب (ما بين انفتاح النص وثقافة القارئ)

(١) مجلة الكرمل. ع ٢٦، ١٠٣.

(٢) محمود درويش، ديوان سرير الغريب، (ط٢رياض الريس، مكتبة النشر، بيروت-لبنان ٢٠٠٠م)، ص ١٢١.

(٣) أدونيس(علي أحمد سعيد)، الأعمال الشعرية الكاملة، (ط٥ دار العودة، بيروت-لبنان، ١٩٨٨م)، مج ٢، ص ٣٦٤.

(٤) في القول الشعري، ص ١٨٣.

يدخل الغموض على النص الشعري الحديث، ولعل عبد القاهر الجرجاني (ق.١١م) أقدم ناقد عالج هذه الظاهرة منطلقاً من ذات الرؤى التي عالجت القضية في القرن العشرين، وإن كانت منطلقات الرؤيتين، الانزياح والنظم، مختلفتين.

من خلال الانزياحات خرجت نصوص الحداثة العربية عن بندين أساسين من بنود عمود الشعر، هما: المقاربة في التشبيه؛ فلم يعد هناك تقارب في وجه الشبه الذي هو عنصر جوهري في عمود الشعر، فمن الصعب وجود وجه شبه قريب بين (المرآة والشارع) في قصيدة أدونيس. "مرآة لبيروت" دون الاعتماد على قدرة التأويل، والبحث عن العلاقات التي يفجرها الحاضر العربي في القرن العشرين:

العالم امرأة
تقرأ حين تحزن الفاتحة
أو ترسم الصليب
والليل تحت نهدها، محدَّبٌ غريب
عبأ في كيسه
كلابه الغضبة النائحة
والأنجم المطفأة[1]

أما البند الثاني فهو مناسبة المستعار والمستعار منه:

قل الوقت يشطح
في ضباب يتهدل ويشف
لا من البحار لا من الغبار
بل من أنفاس البشر
قل التاريخ قروح وأنقاض
والحاضر نكهة القشّ[2]

---

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص ١٨٥.
(٢) المرجع السابق، ص ٣٩٥.

فمن الصعب اكتشاف العلاقة بين الحاضر ونكهة القش دون الدخول في تحليل مركب لعلاقة النص بالواقع الخارجي من جهة وصوت الذات المتحدثة من جهة أخرى.

والقارئ أو المتلقي عندما يقرأ نصاً حداثياً لا يصل إلى مكنون النص من خلال القراءة المباشرة التي تربط الألفاظ بدلالاتها المألوفة أو المرحلة إلى دلالات مجازية تحكمها قرائن تساعد على الربط بين الدلالة الوضعية والدلالة الجديدة (معنى المعنى، كما يسميه عبد القاهر الجرجاني)؛ لهذا ابتعد النص عن المباشرة والتقريرية، وأصبحت عملية الإبداع عبارة عن مجاهدة مستمرة من قبل الشاعر للسيطرة على لعبة اللغة التي يصنع من خلالها عالماً متخيلاً يختلف عن العالم المادي ولكن فيه ما يلتحم به، وفيه ما يغايرهُ ويختلف عنه، فالمبدع يصنع عالماً بديلاً عن واقعه المعاش، عالماً هو أكثر تماثلاً وتماسكاً من العالم الواقعي.

ففي تلك المكابدة - من أجل صناعة العالم البديل - تنزاح الأشياء عن دلالتها الوضعية إلى دلالة جديدة تنتقل إليها عبر اللغة الاستعارية. كذلك تنزاح المفردات عن اللغة القاموسية إلى دلالة جديدة تكتسب وجودها وتأشيراتها إلى معانيها المحتملة- من خلال السياق الشعري الذي تندرج فيه، ومن خلال المفردات التي تجاورها. فالشاعر- في هذه المكابدة - يفرغ المفردات من دلالتها المتعارف عليها، ويعيد شحنها بدلالة جديدة تبتعد عما هو مشترك في ذاكرة الجماعة ومحددٌ سلفاً؛ سواء أكان مواضعة أم منقولاً إلى دلالة جديدة عبر المجاز الذي يخضع هو بدوره إلى التراضي الجماعي، ويقترب من الذاتية التي هي القانون الأول بالنسبة لشاعر الحداثة؛ فقانون الذاتية فى الشعر الحداثي قانون عام، تلونه المسحة الإيحائية؛ لذا فإن محاولة الاقتراب إلى النص المبدع تحتاج من القارئ وعياً نوعياً يعينه على تأويل ما يقوله النص وليس ما أودعه الشاعر فيه من دلالات، والشاعر - بناءً على ما سبق - انفصل عن منتوجه الإبداعي أو نصه الذي أبدعه، فأصبح النص ينطلق في فضاء الشعر ليبوح بمكنوناته المحتملة دون توجيه من صاحبه، فاقتربت - نتيجة لذلك- الأجناس الإبداعية من بعضها، وأصبح النص الإبداعي هو المفردة الأكثر شيوعاً، مفردة تخضع لقانون عام ميزها عن غيرها من النصوص القانونية والتاريخية والسياسية.

مفهوم النص.

عرّف الأسلوبيون النص بأنه (الوحدة اللغوية العليا الأكثر استقلالية)[١]. وهى وحدة متماسكة وأجزاؤها متضامنة إلى بعض: (النص بكامله تكوين حتميّ، أجزاؤه متضامنة)[٢].

والنص من الوجهة النظرية كما يذهب "ساندريس" هو صورة لغوية شاملة، تنتقل الفكرة فيه- لغوياً – من الذهن إلى حيز التوقع، في فعل اتصال تحكمه أعراف جماعية تفك شفراتها اللسانيات التي تهتم بالمنظور الاتصالي[٣]. والنص من هذه الوجهة فعل اتصال تحكمه قوانينه التي تميزه، وتجعل منه معطى من معطيات الفعل الاجتماعي، ولكن في ذات الوقت تخضعه لقاعدة النظام الاجتماعي مهما أوغل في التجريد وابتعد عن المباشرة.

يتكون النص من نسيج لغوي يجسِّد في تشاكل بنائه وتشابك حلقاته-نمطاً فريداً ومتفرداً في الأداء اللغوي، فالنص بنية منطوية على خيوطها، لا تقدم فهرساً منظماً ولا منتظماً، ولا تبسط تفسيراً محدداً أو مؤطراً، فهي- في رأي رجاء عيد- بنية ذات نسيج مخاتل وتشكيل مراوغ[٤].

والمنتوج النصِّيّ يخضع لتأثيرات عملية الاختيار الفاصلة التي تتحكم فيها بعض الإجراءات الاجتماعية في عملية الترميز: إمكانيات نظام الرمز اللغوي، ظروف المتكلم المعقدة، السياق الاتصالي، إمكانيات علم دلالة الفعل الاجتماعي، أسلوب الشعر الذي هو أسلوب له موقع خاص.

والنص الشعري باعتباره أسلوبا متميزا يصعب تحديده وفقاً لمعطيات التواصل الاجتماعي، وذلك لأنه يقوم على انحراف عن المعايير اللغوية التي تضبط نظام التواصل الاجتماعي، حيث يخالف النص المعايير النحوية والأسلوبية بحثاً عن فرادته.

---

(١) فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ت.د. خالد محمود جمعة، (ط١ دار الفكر، دمشق- سوريا ٢٠٠٣م)، ص ١٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٦.

(٣) نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص ١٥٣.

(٤) رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، (ط منشأة المعارف – الأسكندرية) ص١٧٠.



ومن هنا يكون النص خلقاً على غير مثال سابق، لذا لا يمكن تلمس حقيقته خارج المادة المشكلة له فهو حزمة من العلاقات و(مجرة من العلامات المتعالقة، التي تشكل لاحقاً نظام الأعراف الأدبية[1].

فالنص نظام مغلق، وبنية يمكنها الاكتفاء بذاتها، وهو يعتمد – في تشكله- جملة العلاقات (المشيئة في كينونته)، فبنية اللغة لها نظامها ودوالها التي تتخطى أحادية الدلالة في النص، ومن هذا المنطلق يصبح الاحتمال الدلالي هو المرجعية الأولى، وتصبح المعاني – لا المعنى الواحد – هي الاحتمالات الواردة[2] في النص.

ولعل معظم الكتابات عن النص كانت تتكئ على ما ذهبت إليه "جوليا كرستيفا" في كتابها "علم النص". فالنص – في رؤيتها – ليس هو تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فالنص يتجاوز تصوير الواقع كما يتجاوز الدلالة عليه؛ فهو (النص) يشارك في تحريك الواقع وتحويله، كما لا يجمع شتات واقع ثابت ولا يوهمنا به، بل يبنى مسرحا متنقلاً لحركة ذلك الواقع التي يساهم هو نفسه في بنائها، ويكون في ذات اللحظة محمولاً وصفة لها. وهو لا يقرأ خارج إطار خصوصيته اللسانية، لأنه هو الذي يقوم بنقل العلاقات من ساحة التاريخ إلى مجال اللسان. ومن هنا يرتبط النص- كما تذهب جوليا- بالواقع بطريقة مزدوجة[3].

فالدال النصّي في رؤية" جوليا كريستيفا" هو تشكيلة من العلاقات التي تصب في مجرى التحولات التاريخية، لذا ليس هو "واحد أحد" ولم يتحدد بمعنى واحد[4]. فالنص يتجاوز مفهوم " أنه مجموعة من الملفوظات النحوية واللانحوية"؛ فهو كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف الطبقات الدلالية الحاضرة داخل اللغة[5]. ومن هذا المنطلق السيميائي تنظر"جوليا كريستيفا" إلى النص باعتباره جهازاً عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة؛ فهو تهجير للنصوص، وتداخل لتلك النصوص (التناص)؛ (ففي نص محدد

---

(١) بيانات الشعر العربي.http://www.jehat.com/arabic/bayanat/nader-ka them page 5.

(٢) القول الشعري، ص ١٧١.

(٣) جوليا كرستيفا، علم النص، ت. فريد الزاهي، (ط١ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب- ١٩٩١م)، ص ٩.

(٤) المرجع السابق، ص ١١.

(٥) علم النص، ص١٥.



تتقاطع - في - داخله مجموعة من الملفوظات وتتنافى؛ وهي ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى[1]. وهذا ما يعرف "بالتناص" الذي تعد جوليا أول من أسس له نظرياً وتحليلياً.

أما النص - في رؤية جابر عصفور- فهو نشاط ينتهك الحدود والأعراف، ويخلخل الأنواع والأجناس والتصنيفات القديمة، فالنص يغامر على الدوام للخروج على السائد والصراع معه؛ فهو وعي نقدي لا يستكين إلى معنى، ولا يهدأ في دلالة واحدة[2].

ومع أن النص - في أقصى حدود التصنيف - هو نسق لغوي، إلا أنه يتجاوز فكرة التنظيم الخاص لتركيب الجمل وعلاقات الكلمات، فللنص علاقة مع خارجه؛ لأن وحداته الدلالية لا يمكن عزلها عن سياقها الثقافي والتفاعلات المتعددة داخل النظام الاجتماعي[3].

ومن هذا المنظور يكون النص - عند رجاء عيد - روحاً إنسانية وليس جسداً لغوياً فقط، وهو روح ترفض الاستقرار على دلالة واحدة؛ فهو ينفتح على مستويات عدة من التأويل الذي يحتاج إلى مكابدة من قبل القارئ.

فالنص هو أفق ممتد من الاحتمالات النهائية التي لا تحضر إلى العيان إلا بإسهام القارئ في جلبها. وهذه الكيفية أوجدت علاقة جديدة بين (النص - المؤلف - القارئ)؛ إذ تحولت ثنائية (النص - المؤلف) التي سيطرت على العالم القديم - إلى ثنائية (النص - القارئ). وعلاقة القارئ بالنص تجاوزت عملية الاستهلاك، وأصبحت علاقة إنتاج للنص، أو علاقة إعادة إنتاج مستمرة لما يخفيه النص[4].

هذا التغيير الذي حدث في العلاقة بين (النص - المؤلف) و(النص- القارئ) فرضته التبديلات الصياغية في نصوص الحداثة، فلغة النص الحداثي(تتحرك بين تخالف تشكيل، وإعادة توزيع، أو تناظر، أو تقابل، وبين حذوفات، وزيادات، ونفى وإيجاب، وفي

---

(١) المرجع السابق، ص٢١.

(٢) جابر عصفور، النص الكتابة - النص الكاتب، مجلة أصوات، ع٢، ص ٦٦.

(٣) القول الشعري، ص ٢٠١.

(٤) النص الكتابة - النص الكاتب، ص ٦٥.



ما تتعرض له الوضعيات - كذلك - من خروق وانزياحات، وهي- من ذلك كله - لغة مخاتلة في مبناها ومعناها، وتكون - لذلك - مفارقة لنحويتها ومتعدية لمعجميتها، حيث تعمد إلى خرق المادة اللغوية في حديها المعجمي والمنطقي، ومفارقة - بالضرورة - للدلالة التي يفترضها علم النحو)[1].

هذا - وقد لعبت التبديلات التنظيمية في النصوص الإبداعية - بصورة عامة - دوراً كبيراً في عمليتي الغياب والحضور. أما عن نصوص الحداثة فقد حولت هذه العملية النص إلى مراوحة لا تهدأ ما بين التخفي والظهور، ولكن مع ذلك فإن هذه المراوحة تتشاكل مع التصور الذهني لبنية النص، فما يخفيه النص لا يقل أهمية - في تحديد مساربه الدلالية - عما يطمره.

فلم تعد الكلمات هي النقطة المركزية في تحديد دلالات النص، فالكلمات لا تحدد سوى القليل مما هو مطلوب منها؛ لأنها تكتسب - في سياق النص - أبعاداً دلالية جديدة يحكمها السياق، وربما تلبست عدة معاني محتملة. كما أن النص في كليته يتحول إلى مسرح لصراع المفردات في توجيه الدلالة الكلية.

ففي النص الشعري تتحول اللغة إلى حقل من الشفرات، تسعى إلى التطابق مع شفرات العقل أو الكون كما يذهب خزعل الماجدي: (ومن هذا المنظور تجاوزت لغة النص الشعري لغة (الفهم والوضوح) إلى لغة يحدد شعريتها مبدأ الجمال، لأن مبدأ الفهم هو من خصوصيات لغة النثر، أما الشعر - في رؤية خزعل الماجدي - فهو شفرة تفلت من أسر القارئ والشاعر معاً؛ فالقارئ يصطدم بكلام غريب، ولكنه جميل. والشاعر يترصد الرموز الكونية العميقة دون أن يفهمها)[2].

لعل خزعل الماجدي بهذا الفهم يحاول تأسيس رؤية سريالية عربية؛ فالشاعر أحياناً يترك للاوعيه العنان في الانطلاق بعيداً عن مسارات الوعي، وهو بذلك يغيب الوعي في الإمساك باللحظة الشعرية، إلا أنه لا يستطيع تغييب الدلالة عن المنتوج (النص)، لأن

---

(١) القول الشعري، ص ١٧٢.

(٢) ميتاجماليا الشعر، خزعل الماجدي "http /www. jehat.com /Arabic /bayanat"، ص.٧



اللاوعي متماسك في بنائه مثل الوعي تماماً، كما يمكن الوصول إلى الدلالات المتخفية التي تنتج عنه عبر عمليات التأويل.

ويتولد الطابع الخفي للنص - في رؤية خزعل الماجدي - من الجهد الذي يبذله الشاعر؛ فالشاعر مثل الكيميائي يسعى إلى تسجيل أغرب الاختلاطات في العناصر والمركبات التي تحت يده، فهو يسعى إلى توليد مستويات جديدة من التفاعلات المعقدة، وهذا العمل يساعد الشاعر على بث الطابع الخفي والتوليدي في اللغة[1].

ومن هذا المنظور يحمل كل نص مستويين: الظاهر المرئي، والباطن الخفي. والكلمات باعتبارها مادة أولية لا يرجع إليها في نسيج النص في ذاتها، إذ لم تكن هي التي تعطي للنص هويته، فهناك الشحنة العاطفية والفكرية[2]. ولما كان الإبداع يعني - في أحد دلالاته اللغوية - الإيجاد على غير مثال سابق، فان الجمالية التي يسعى إلى احتضانها هي جمالية تبتعد عن المكرور والمألوف، لذلك يرتبط الإبداع بالخفي والغريب والمجهول.

والنص في مراوحته ينقلنا - دائماً - إلى حضور اللغة باعتبارها بناءات تشكل حيزا ملموساً يمكن مقاربته مهما أوغل في التخفي. واللغة في النص الإبداعي لغة لا مركزية مفتوحة على عدد من المسارات التي تتوه القارئ غير الحصيف، والنص من هذا المنظور (حمال أوجه تتكاثر مدلولات دواله إلى ما لا نهاية)[3].

فالنص الحداثي ليس موضوعاً ثابتاً، وليس كياناً مستقلاً بذاته، فهو طاقة كامنة تحتاج لمن يفجرها؛ لذلك فحضور النص لا يبتعد عن حضور قارئه الذي يعد شرطاً من شروط فاعليته.

وتنهض الجملة الشعرية في نصوص شعر الحداثة من علاقات تنتهك الاصطلاح؛ سعياً وراء إقامة شرط جمالي مبتكر للجملة داخل السياق الشعري، ومن الجملة تنمو العلاقات الهرمية التي تتشابك من خلالها سائر عناصر النص لتكون دلالاته الكلية[4].

(١) المرجع السابق، ص ٧.
(٢) انظر القول الشعري، ص ٧٣.
(٣) النص الكتابة - النص الكاتب، جابر عصفور (مجلة أصوات) ص ٦٦.
(٤) عبد الله الغذامي، في الخطاب الشعري الجديد (الشعر الحديث في السعودية - مقاربة تشريحية)، عبد الله الغذامي "دكتور"، مجلة الأقلام (وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة -العراق، أيلول ١٩٨٧م)، ع٩، ص ٣٨.



وللوصول للدلالة الكلية، علينا أن ننفذ إلى ما وراء العتبة ذات الزجاج الملون بألوان مختلفة - كما يسميها كريستوفر كود ويل - وصولا إلى البريق الأبيض للنفس. كذلك يجب أن نبتعد عن البيئة المباشرة للقارئ، وعن بيئة الواقع الخارجي الموصوفة داخل النص، لأن الشعر في استعماله للغة يشوه بنية الواقع ليمجد بنية النفس،[1] أي أنه يبتعد عن الموضوعية (التي هي احترام أعراف الجماعة في مواضعاتها)، ويقترب من الذاتية التي تسعى - من خلال الإبداع - إلى إعادة ترميز الأشياء حتى تتوائم مع رؤية الذات للعالم.

(١) كرستوفيل كودويل، الوهم والواقع (دراسة في منابع الشعر)، ت.توفيق الأسدي، (ط١ دار الفارابي - بيروت ١٩٨٢م)، ص ٢٠٤.

المبحث الثاني

النص المفتوح

لا يخرج النص الشعري - مهما اختلفت الآراء حوله - عن كونه بناءً لغوياً يعمل وفقاً لقوانين اللغة وإمكانياتها التركيبية التي تتعدد طرائقها. كذلك لا يخرج النص الشعري - وهو ينبني باعتباره جنساً أدبياً قولياً - عن حالتين: إما أن يعمل وفقاً لما تسمح به القوانين النحوية للغة، أو أن يتجه إلى هدم هذه القوانين، ففي الحالة الثانية (الهدم) فإن النص يخرج من جهة الإبداع إلى الهذيان، لأن المبدع حينها يكون قد أفسد إمكانية التوصيل، ويرجع السبب في هذه الحالة إلى ضعف الكاتب في محاولته السيطرة على لعبة اللغة.

أما في الحالة الأولى (العمل وفقاً لقوانين اللغة) فإن المبدع - مهما أسرف في التجريد والتبديل والحذف والإضمار والتخييل - يترك لنا بصيصاً من الأمل لإيجاد تواصل مع النص، إلا أن هذا التواصل ينتظر من المتلقي تعريق الجبين؛ فإذا لم يكن يحمل معه الأدوات اللازمة التي تعينه على الكشف والتنقيب، فإنه يتوه في مجاهل متراكبة، تتأبى على السفور؛ لأن بعض النصوص - وخصوصاً نصوص شعر الحداثة - لا تسلم قيادها من الوهلة الأولى؛ وذلك لانفتاحها الدائم على عدد من الاحتمالات التي لم يكن أحدها أحق بالوقوف عنده من غيره.

ولعل شعراء الحداثة العربية لم يخرجوا عن الحالة الأولى، بل نجد عند معظمهم معرفة متقدمة باللغة وخفاياها، وهذه المعرفة هي التي أعانتهم على إحداث هذه الضجة التي عرفت بظاهرة الغموض؛ فشعراء الحداثة العربية غادروا محطة الوضوح التي دافعت عنها البلاغة العربية عهداً طويلاً، وأعلنوا وقوفهم مع القدماء القلائل الذين دافعوا عن غموض الشعري (أفخر الشعر ما غمض).

والغموض باعتباره ظاهرة أسلوبية وسمت شعر الحداثة، لا يمكن كشف أبعادها إلا من خلال دراسة تتعدد أبعادها لتحيط بأبعاد النص الخارجية والداخلية.

ولعل تغير مفهوم النص يعد من العوامل التي أدت إلى نشوء طرائق جديدة استفادت من كل التطورات في وعى الإنسانية لأبعاد الكون والذات والمجتمع، وهذا الوعي جعل

من النص الشعري الحديث مركزاً تشع بؤره الدلالية في اتجاهات متعددة، وطبقات متراكبة؛ فلم يعد النص ذلك العمل الإبداعي الذي له ماهية سابقة وجوهر ثابت، أو هو ذلك العمل الإبداعي الذي ينطوي على نوايا المؤلف ومقاصده؛ يأتمر بأمره وينتهي بنهيه، بل أصبح النص الشعري الحديث نصاً مفتوحاً على عدد من احتمالات القراءة، فلا تسبر أغواره قراءة واحدة، فهو نص يسلم نفسه للقراءة بصورة لولبية، لا إلى نهاية محددة من التفاسير التي يسكت عندها النص.

هذا - وقد تغيرت طبيعة النص الشعري الحديث تغيراً جوهرياً، كما أن النظرة إليه قد تغيرت هي الأخرى، فقد تحول النص الإبداعي من بنية مغلقة إلى بنية منفتحة على الاختلاف والمغايرة، فلم يعد النص الإبداعي يتموضع من خلال النظرة العقلية في نسجه لعلاقات الأشياء ببعضها، بل سعى إلى استضافة (اللامعقول) والخيالي، وتوجَّه نحو (اللامعنى) والفراغ، وأصبح يتأسس على الحجب والخداع[1] أكثر منه على الصدق والسفور. كذلك لم يعد النص الإبداعي سطراً من الكلمات يقود إلى معنى أحادي، أو سطراً من الكلمات ينتج عنه معنى معطى سلفاً، بل هو كما يذهب " رولان بارت" - عبارة عن فضاء لأبعاد متعددة، تتداخل فيها ثقافات مختلفة، دون أن يكون أي منها أصلياً، فالنص (نسيج لألف بؤرة من بؤر الثقافة)[2].

ونتيجة لهذا الشكل المتعدد الروافد والأبعاد، أصبح النص الإبداعي يتخفى وراء دثار كثيف ومتعدد الطبقات. والمعنى المتشكل لا يوجد خارج نسق العلاقات بين العناصر التي تتغير باستمرار؛ فتتعدد مراكز النص، وتكثر انزياحاته[3].

فالنص لم يعد مساحة مسطّحة تكشف عن دلالتها لكل من يقترب إليها، كما لم يعد عمقاً يخفي المعنى، بل هو حيز تتعدد سطوحه، وعمق لا نهاية له؛ فهو نص مراوغ يحمل أكثر من وجه للبوح. ومن هذا الاتجاه عرفت تهمة الغموض طريقها إلى نصوص الشعر الحديث.

---

(١) عبد الكريم درويش، المرايا اللامتناهية (، فاعلية القارئ في إنتاج النص)، مجلة الكرمل، /http (www.alkarmal.org.، ع٦٤، صيف ٢٠٠٠، ص ٢٠٧ - ٢٠٨.

(٢) نقد وحقيقة، ص ٢١.

(٣) المرايا اللامتناهية، ص ٢٠٩.



والغموض باعتباره ظاهرة أسلوبية طارئة تتصل بقضية التلقي- لم تنج منها ثقافة من ثقافات الأمم، مهما اختلفت دواعيها. إلا أنها أصبحت سمة أساسية من سمات أدب الحداثة الأخيرة، فقد تخلل الغموض و(اللامباشرة) جميع أشعار الأمم. ولعل الاختراق الذي قام به المذهب السريالي لآداب العالم- هو الذي يقف وراء ذلك، فقد كان للمذهب السريالي الدور الأعظم في إحداث الخيبات المباغتة للمعاني المنتظرة، وذلك بتركه لليد مهمة الكتابة بسرعة قصوى لتكتب ما يجهله المبدع نفسه؛ وذلك لاعتماده على انسياب اللاوعي[1].

ومن جهة أخرى فإن الطبيعة الرمزية للغة الشعرية تقود - بالضرورة - إلى الغموض؛ لأن الرمز من أهم وظائفه إحداث الأثر الجمالي من خلال الابتعاد عن المباشرة؛ لذا فإن لغة الشعر - كما يذهب - "جاكبسون" - هي لغة متعددة في بنيتها، فهي لغة منظومة بطريقة تجعل من الكلام المُولد عنها كلاماً متعدد المعاني[2].

كذلك كان للمغامرة التجريبية التي قام بها شعراء الحداثة - دورٌ بارز وإسهام كبيرٌ في فتح النص على الاحتمالات الدلالية المتعددة؛ فالنص الشعري الحديث تأسس على مغامرة عنيفة ومستمرة؛ مغامرة تسعى إلى تأسيس خطاب شعري يتسم بقدرته على مواجهة السائد واستشراف المستقبل في ذات الوقت. فشعر الحداثة شعر يبحث عن الخلود (خلود الذات عبر النص)، ولهذا يبدأ النص رحلته لا لينتهي عند حدود القول والمعنى المألوفين، وإنما يسعى- عند نهايته- ليبدأ في انفتاحه، ومن ثم (يتجلى النص فعلاً خلاقاً دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه)، فهو تواق إلى اللانهائي واللامحدود كما يسميه "محمد بنيس"[3].

والنص في توقه إلى اللانهائي واللامحدود لا يسافر بغير أدوات اللغة، ولكن بعد أن يغير العلامات من مواضعها داخل نسقها اللغوي المألوف؛ وذلك من أجل تفجير طاقات اللغة الكامنة واستنطاق مدلولاتها المنسية والمكبوتة، وهذا الاستنطاق يسعى إلى تملك رؤية

---

(١) نقد وحقيقة، ص ١٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٥ -٨٦.

(٣) محمد بنيس، بيان الكتابة ١٩٨٠م، (htpp://www.jehat.com/arabic/bayanat/Adonis.htm)، ص ٥.



جديدة ومغايرة، لذلك يتحول النص -في رأى محمد بنيس - إلى (مجال إشاري يختطف الحال ويمحو المعنى... وينسى التنميق.... يُخفي ويضمر قبل أن يبوح ويصرح، وما هذا الاستنطاق إلا تدمير لسيادة المعنى وأسبقيته داخل النص، لا المعنى هو الحاضر بل المعاني، لا الحقيقة هي المستبدة بل الحقائق)[1].

وصياغة النص وفقا لقانون الاختلاف والإرجاء- حولت النص إلى مجال أوسع من حيث الأبعاد الدلالية؛ فقد أصبحت دلالات النص في تغير مستمر، حتى إن القارئ يحار في تقرير معنى واحد؛ فالمجازية والتحليلية تلعبان دوراً كبيرا في فتح النص على الاحتمالات المتعددة والمختلفة[2] وذلك من خلال الإيحاء الجمالي الذي حول البعد الدلالي من مركزية المبدع إلى القارئ. فالنص الشعري الحديث لا يقر بأحادية المعنى، ولا يصرح به، فربما انطوى النص على أسرار هي أعمق من تلك التي أظهرها. ولعل هذا البعد هو الذي جعل من الشعر الحديث شعراً غامضاً بعض الشيء. وهذا الغموض في الشعر العربي الحديث يرجع إلى أن النص لا يحمل تفسيراً واحداً ونهائياً، بل هو إغراء دائم بالدلالات المتشعبة التي تقود إلى دهاليز لا يسير فيها إلا من خبرها.

هذا - والقصيدة الحديثة بسعيها الدائب نحو الوجدان لتنميته وتحويله إلى وجدان جمعي تطلب من القارئ المشاركة الفاعلة في صناعة النص، فالنص الحديث لا يكتفي - كما يذهب الغذامي - بالقول فقط أو التعبير أو التصوير، بل يسعى إلى توظيف كل ذلك ليجعل منه احتمالاً نصوصياً لعالم جديد، لا انعكاساً لعالم قائم، سواء أكان في الخارج أم الداخل[3].

---

(١) المرجع السابق، ص ١١.

(٢) سعد الدين كليب(دكتور)، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب (htpp://www.awu_org/book/97/study/94-s-d-k/book- sd007htm.)، الفصل الخامس، ص٤.

(٣) في الخطاب الشعري، ص ٣٧.

كما أن هذا التداخل يجعل من النص مدى مفتوحاً ومرناً، تتشتت فيه الدلالة من خلال تعددها ولا نهائيتها وكثافتها ومراوغتها وإرجائها. وهذا التشتت الدلالي في نصوص الحداثة دلالة على خصوبتها، فهو (التشتت) - كما يذهب الرويلي والبازعي - يعني (تكاثر المعاني بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها)[1].

ومن هذا المنطلق أصبح تعدد المعنى ولانهائيته سمة أساسية من سمات نص الحداثة، فالمعنى (سيظل بلا ميناء، فهو رحال، يستمد وقوده من محطات قرائية يمر بها. لكن من دون استقرار)[2].

فالنص الشعري الحديث أصبح أفقاً منفتحاً؛ (لأنه ينقلنا إلى حضور اللغة من حيث هي أبنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق على بؤرة محددة)[3]. فلم يعد النص مقروناً بأسرار المبدع التي تنتظر من القارئ التعرف عليها، بل أصبح نبعاً يتفجّر باستمرار يصعب معه تحديد المركز الذي يعتبر مصدراً لهذا التدفق، فالنص - من هذه الوجهة - حمّال لأوجه تتناسل مدلولاتها بعدد القراء الذين يقاربونه.

هذا - وقد كان لاعتماد النص أسلوب الرُؤى دور بارز في تمدد الرموز في مساحات شاسعة ومتعددة من جهة، وفتور الإيقاع الخارجي وتكاثر الأقنعة من جهة أخرى، وقد أدى ذلك إلى تحول النص إلى شبكة تتمدد خيوطها في كل الاتجاهات، شبكة من العلاقات المتداخلة والمتقاطعة التي لا تقود -في رأي عصفور- إلى نقطة محددة وواضحة، بل لكل خيط من خيوطها امتدادات توهم بأنها هي التي تقود إلى البؤرة الأساسية، فيتوه - نتيجة لذلك - القارئ، وتختلط عليه السبل، ولكن بمتابعة علاقات الخيوط ببعضها، يستطيع القارئ الإمساك بتصوّرٍ محتمل عن النص[4].

---

(١) عبد الرحمن محمد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، (سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م)، كتاب رقم (٢٧٠)، ص ٢٢٠.

(٢) المرجع السابق، ص٢٢١.

(٣) النص الكتابة - النص الكاتب، ص٦٦.

(٤) النص الكتابة - النص الكاتب، ص ٦٧.



والنص المفتوح هو مسعى من مساعي وعي العصر الحديث لتغيير بعض مراكز الوعي. فقد حل القارئ محل المؤلف، وأصبح الفرد هو الركيزة الأساسية في تكوين المعنى وإنجازه؛ لأن "النص أفق محتمل من الاحتمالات" وهذه الاحتمالات لا تكتسب طابع التعين والتحقق إلا من خلال مساهمة القارئ في تحريرها من أفق الضبابية التي تسبح فيها؛ فالنص المفتوح ينتج ويتحقق من فضاء العلاقات التي تنهض بين القارئ والمكتوب. ومن هنا يلتقي الإبداع والسياسة والفكر في أنهم - جميعاً- نتاج البيئة الحديثة التي أعلت من نشاط الفرد في مقابل مركزية الجماعة.

المبحث الثالث

الشعر والرؤيا

لقد فتح الشعر العربي الحديث والمعاصر أبواباً فسيحة لمد النص الشعري إلى أوسع حدود القول؛ وذلك من أجل توسيع شبكة الدلالات المحتملة للنص.

ولعل من أقوى العناصر التي استخدمها الشعر الحديث لتحقيق هذا الغرض، هو عنصر "الرؤيا" باعتبارها شكلاً تعبيرياً يساعد على التخييل وفتح النص على المستقبل الذي يراهن عليه شعر الحداثة في أغلب اتجاهاته.

هذا – ولمّا كانت العلاقة بين الشعر والرؤيا علاقة قوية، كان لا بد من الوقوف عند الرؤيا لتوضيح بعض الجوانب المتعلقة بها، وتوضيح صلتها بالشعر الحديث، ودورها في ظاهرة الغموض.

ذهب ابن خلدون في تعريف الرؤيا إلى أنها: "مطالعة النفس لمحة من صور الواقعات، فتقتبس بها علم ما تتشوق إليه من الأمور المستقبلية[1]". فالرؤيا هنا استبصار واستشراف المستقبل.

ويذهب محيي الدين صبحي إلى أن الرؤيا في الشعر هي: تعميق لحظة من اللحظات تعميقاً يبرزها على أنها رؤيا شاملة، وموقف من الحياة يفسر الماضي ويستشرف المستقبل؛ وهي بذلك لا تقف عند حدود الواقع المعيش، بل تسعى إلى تقديم واقع مثالي بأفضل شكل جمالي وبحدود الكمال[2].

والرؤيا بشمولها – في رأي محيي الدين صبحي – هي معادل انفعالي، أي، هي حالات شعورية وتصويرية تنقلنا – بالترائي – إلى عالم نقتنع بصحته؛ وذلك من خلال التجارب التي تجرى فيه، والأحداث والمرئيات والأفكار التي يحملنا اتساقها على الاعتقاد بها اعتقاداً انفعالياً لا علاقة له بالبرهان العقلي والمنطقي[3]. والرؤيا من هذه الوجهة هي

(١) ابن خلدون، المقدمة، (ط١ المطبعة الخيرية، القاهرة مصر)، ص ٢٢٩.

(٢) محيي الدين صبحي، الشعر والرؤيا، مجلة الوحدة، ع٨٢-٨٣ ص١٥٢.

(٣) الشعر والرؤيا، ص ١٥١.



تحيل توظف فيه مفردات المتصوفة والكهان من أجل تفسير الواقع المعاصر للشاعر والمآل الذي يتوقعه لهذا الواقع تفسيرا رمزيا يتجه نحو لغة المتصوفة ليوظفها. ولعل أدونيس يُعدُّ من أكثر الشعراء استخداماً لهذا الأسلوب، يقول في إحدى قصائده:

اخــــــرج أيهــــــا الـــطـــفـــل

تخـرج أشـجـار - قـوس قـزح مـن كـل قـوس

يخـرج عـاشـقـان مـن الـعـشـق تخـرج غـابـات

مـن الـغـابـات تخـرج أنهـار المسـتـقـبـل[1].

فواضح أن هذا المقطع يهدم كل العلاقات المنطقية، يبطل قانون العلة، ويصبح من الصعب تفسير المقطع دون وعي الأسلوب الترميزي عند المتصوفة والكهان، فالشاعر يستشرف الغد المتعسر الولادة فيستخدم "الطفل" المذكر، لا "البنت" المؤنث التي تحيل إلى الخصب والولادة، كذلك يستخدم الأشجار لا النبات التي تحيل إلى البداية والعذرية والخصب، ويستخدم "أقواس قزح" التي تعنى في الذاكرة الجمعية اعتراض الماء...إلخ. فالشاعر يسعى إلى قراءة الواقع أو المستقبل قراءة تهدم المنطق السائد(منطق اليأس)، وتبشر بالفأل والتحوّل الإيجابي رغماً عن صعوبة هذا التحول؛ فمن قوس قزح يخرج العشاق، ومن العشاق تخرج الغابات، ومن الغابات تخرج "أنهار" المستقبل.

والرؤيا - عند الحداثة العربية - ليست شطحاً، بل هي كما يذهب - محمد جمال باروت - حدس ينقل معرفة مباشرة. ويوافقه في هذه النظرة د. عبد الرحمن عبد السلام في أن الرؤيا هي حدس استبطاني ماورائي يعتمد التجربة الداخلية[2].

ويُعدّ "أدونيس" من أكثر الذين وقفوا عند مفهوم الرؤيا وعلاقته بالشعر عامة وشعر الحداثة خاصة. فالرؤيا - في رأيه - نوع من الاتحاد بالغيب الذي يخلق صورة جديدة عن

---

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٧٣

(٢) محمد جمال باروت، (الحداثة الأولى، ص ٧٠).عن مجلة عالم الفكر ع٢، مج٣، ص ٨٨.



العالم، أو يخلق العالم من جديد[1]. والرؤيا لا تسلم بمنطق محدودية العقل والمنطق، بل هي كسر لمنطق التسلسل السببي، وخرق لقوانين المنطق والعقل معاً. فهي تجيء إشراقاً وهي - كذلك - كشف في صورة

(نظرة تخترق الواقع إلى ما ورائه، ولكن هذا الكشف لا يأتي تفصيلياً، بل يجيء إجمالياً بلا تفاصيل. ومن هذا يأتي هذا الكشف غامضاً غموضًا شفيفًا، لا يتجلى للعقل أو لمنطق التحليل العلمي، وإنما يتجلى بنوع آخر من الكشف الذي يقوم به القارئ فيما يشبه الرؤيا)[2].

والرؤيا بما أنها محاولة لتحطيم قوانين العقل والمنطق من أجل استشراف مستقبل ما -ترتبط - إلى حدّ بعيد - بعالم الأحلام الذي يرى فيه النائم مشاهد ربما ترتبط بالماضي ولكن جوهرها - كما يذهب فرويد - يتجه نحو المستقبل، فالحلم نفسي ذو معنى يمكن الربط بينه وبين مشاغل اليقظة في موضع معلوم[3].

والأحلام - في رأي فرويد - تنقسم إلى طبقتين: الطبقة الأولى وهي التي تتأثر بالماضي والحاضر، ولكنها خالية من الدلالة على الماضي. أما الطبقة الثانية فهي التي تحتل فيها الرؤيا موقعاً وتشمل الآتي:[4]

١- النبوءة المباشرة التي يسمعها المرء في الحلم.

٢- الرؤيا التي تستشرف أحداث المستقبل.

٣- الحلم الرمزي الذي يحتاج إلى تأويل.

وللرؤيا - كذلك - ارتباط وثيق بعالم المعرفة غير العقلية عند المتصوفة؛ إذ العارف (لا شغل له بالعقل والفهم، فهو يريد أن يصل إلى كنه وحقيقة الوجود الذي هو الله ويتصل

(١) صدمة الحداثة، ص١٦٦.
(٢) المرجع السابق، ص ١٦٧.
(٣) سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ت. مصطفي صفوان، (ط دار المعارف - مصر) ص٤٣.
(٤) تفسير الأحلام، ص ٤٥.



به ويشاهده)[1]. ويستخدم العارف - في ذلك - أدوات معرفية لا تؤمن بريادة العقل، مثل: القلب، التصفية، التهذيب، الحركة الباطنية.

من خلال ما سبق يمكن أن نقدم تعريفنا للرؤيا، إذ هي شكل من أشكال المعرفة التي تسعى إلى الانفلات من قيود الزمان والمكان متجهة نحو المستقبل لتحكم عليه أو تفسره تفسيراً لا يعتمد على المنطق ولا العقل، وإنما على قدرات خاصة يلعب التأمل والاستبطان الدور الحاسم في طبيعة ذلك التفسير الذي تنتجه تلك القدرات.

والرؤيا باعتبارها معرفة، تحمل من الخصائص ما يجعلها تختلف عن أساليب المعرفة البرهانية: الحدث، التأمل، الإلهام، الاستبطان...إلخ. كما لا تحمل من التفاصيل ما يعين على موضعتها في قوالب المعرفة العقلية التي تقوم على التسلسل المنطقي. وقانون العلية - في تكوين الرؤيا - هو الذي أدخلها في درج الغموض الذي يشعب الدلالة إلى بؤر لا تكتسب أي منها دلالة مركزية، لذلك تفتح الرؤيا أبوابها أمام المعرفة التأويلية.

هذا - والرؤيا لا تأتي إلا باعتبارها كشفاً عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل في ثوب متناقض، فلا يربط بينها أي شكل من أشكال التقارب، لذلك لا تبدو الرؤيا في منظار العقل متضاربة وغير منطقية وحسب بل ربما بدت - كما يذهب أدونيس - نوعاً من الجنون[2].

والرؤيا من حيث البعد الدلالي فإنها تشبه الحلم تماماً في عصيانها على التحديد النهائي، إذ لا يستطيع الناقد أو المحلل الادعاء بأنه قد استنفد كل الاحتمالات الدلالية؛ فهي - تنفتح دوماً - على عدد من احتمالات التأويل. يقول سيجموند فرويد: "فاحتمال أن يكون للحلم معنى آخر غير الذي كشف احتمال يظل قائماً دائماً، حتى ولو بدا الحلّ مقنعاً لا خلل فيه"[3].

---

(١) مرتضي المطهري، العرفان، ت.عباس نور الدين، (ط١ دار المحجّة البيضاء، بيروت- لبنان١٤١٣هـ-١٩٩٣م)، ص ٤٣.
(٢) صدمة الحداثة، ص ١٦٧.
(٣) تفسير الأحلام، ص ٢٩٢.



ومن الخصائص الجوهرية للرؤيا تعدد الإيحاء؛ فهي توحي بالمحسوس ولا تباشره، كما توحي أيضاً بالنموذج البدئي والمثالي والروحي. ومن جهة أخرى فقد توحي بالكشف عن بصيرة إنسان شبه مقدّس: نبي، كاهن، شاعر، مجنون، ساحر. فينكشف- أمام هؤلاء- الشيء بطبيعته التي هو عليها أو في الصورة التي ينبغي أن يكون عليها[1].

والرؤيا قد تدّعي - في رأي محيي الدين صبحي - امتلاك الحقيقة، ولكن ربما أشارت إلى ما هو وهمي وغير علمي ومتوحش وأهوج. أما اللغة التي تكشف من خلالها الرؤيا عن الحقائق المدّعاة، فهي لغة الحكاية المجازية التي تعتمد الرمز والاستعارة والتخيل والتجسيم، وغير ذلك من الأساليب البلاغية، للتعبير عن المعاني العميقة؛ لذا فهي تحتاج إلى قدرات متميزة للوصول إلى تأويل مقبول للحقيقة المطروحة فيها[2].

ومن خصائص الرؤيا التي تأثر بها شعراء الحداثة العربية - دمج الظاهر بالباطن، والحس بالفكرة، والمادة بالروح، والمعرفة بالحدس؛ فما يحتجب عن المباشرة ويدق ويغمض ويستتر، يتجلى - فجأة - في العالم المرئي ليكشف عن أسرار الحياة وأغوارها، كما ينكشف التاريخ والروح لعين الرائي كشفا عينياً ذاتياً لا يمكن إثباته بالمعرفة العقلية[3].

والمعرفة التي تقدمها الرؤيا هي معرفة تدمج المحتوى بالشكل؛ فالشكل في الرؤيا لا ينفصل عن المحتوى، والمعرفة التي تنكشف هي معرفة الرؤيا من خلال الشكل الذي يسعى إلى ولوج دائرة الميتافيزيقي واختراق المرئي عبر الغوص الباطني واستخدام الحدس.

هذا - ويلتقي الأدب والرؤيا في أهم الخصائص؛ فالأدب - كما الرؤيا - لا ينقل الواقع نقلاً حرفياً، ولا يعبر عنه تعبيراً تقريرياً، فالأدب يسعى إلى (إبداع الأشكال التي يمكن أن يتطور إليها الواقع)[4]. فالأدب هو رؤيا لمآل الأشياء كما يجب أن تكون عليه،

---

(١) الشعر والرؤيا، ص ١٥٢.
(٢) المرجع السابق، ص ١٥٢.
(٣) المرجع السابق، ص ١٥٢ -١٥٣.
(٤) الشعر والرؤيا، ص ١٤٩.



لذا - دائماً - يعمل الأدب على تحوير الأشياء حتى تتلاءم مع طموحات المبدع ورغباته؛ ولتحقيق ذلك يستخدم الأدب لغة جمالية تعتمد التكثيف والترميز والتخييل. ومن هذه الوجهة يلتقي أسلوب الأدب عامة بأساليب الرؤيا.

هذا - ويعد الشعر من أكثر الأجناس الأدبية اقتراباً من طبيعة الرؤيا، وذلك لأن الشعر لا يهتم- في تعبيره - بما حدث، بل يهتم - دائماً - بما يمكن أن يحدث. وهذا التوجه هو الذي فتح الشعر على المستقبل من خلال نزعة التأملية والقفز فوق إطاري الزمان والمكان الآسرين. فالرؤيا - كما يذهب محيي الدين صبحي - هي التي تكفل للأدب موضوعيته، وذلك لشموليتها ووعيها الحاد بالمستقبل، يقول: "الرؤيا الشاملة تنبثق من وعي حاد بالمستقبل، يقوم على تصور وضع مثالي، وبذلك تكون الرؤيا هي العنصر الذي يكفل للأدب موضوعيته"(١).

والرؤيا عندما وظفت في الشعر الحديث، تخلصت - إلى حد ما - من تهويمها وضبابيتها، وذلك من خلال شحنها بالأبعاد الفكرية. وأصبح شعر الحداثة عبارة عن رؤيا تمزج بين أسلوبين مهمين من أساليب تعامل الإنسان مع العالم، هما الواقعي والغيبي. وهذا المزج - كما يذهب "أدونيس"- وجد له أرضاً خصبة في كتابات النفري الذي قام بتفجير اللغة التي تولد عنها هذا الفكر المكتسي بلغة شعرية متوهجة حتى أصبحت اللغة كأنها " ذائبة في حركة التجربة. الفكر هنا شعر خالص، والشعر فكر خالص"(٢).

فالشعر الحديث أخذ من الرؤيا قدرتها المعرفية الاستبطانيّة التي تعتمد الحدس والتجربة الداخلية. وبهذه الطريقة تحول مفهوم الشعر، فابتعد عن التقريرية متجها نحو التصويرية، فالشعر الحديث - في تعريف أبرز رواد الحداثة العربية - عبارة عن (رؤيا تنفلت من كل محاولة لتحديد الشعر. على ما في دلالة الرؤيا من حدس وتبصر واستبطان يخترق المرئي إلى ما ورائه، ويتجاوز الحادثة الواقعة إلى جوهر الإبداع"(٣).

---

(١) الشعر والرؤيا، ص ١٥٥.

(٢) الصوفية والسريالية، ص ١٩٢.

(٣) مجلة عالم الفكر، ع٢ مج ٣، ص ٨٩.



بهذه الطريقة أصبح الشعر مكاناً للانفتاح الدائم، وابتعد عن التقريرية ليتحول إلى شعر يكثف تجربته من خلال الرمز والتخييل، معتمداً الرؤيا والحدس اللذين يخترقان الواقع ومشكلاته بغرض الكشف عن علاقاته الخفية. وهذا التوجه - كما يذهب "أدونيس" - أدخل الشعر في حومة الضباب والغموض؛ إذ ما دام الشعر رؤيا تحطم اللغة القياسية، معتمدة على الحدس الميتافيزيقي، داخلة بنا في تلافيف الأغوار والكهوف، فان إشكالية الغموض لا تصبح أمراً لازماً لحداثة الشعر وحسب، بل هي ضرورة لإنتاجه، لأنه ينتمي حتمياً إلى منطق الغرابة الذي يعتمد التنافر والطموح صوب الخارق الفائق.

المبحث الرابع

الكتابة وقصيدة النثر

من السمات البارزة فى حضارة القرن العشرين، سرعة التأثير والتأثر، وهجرة المفاهيم فى المجالات الإنسانية. أما هجرة المفاهيم الإبداعية والثقافية والفكرية والفلسفية، فقد أوشكت أن توحد المفاهيم والمصطلحات، كما أدت – من جهة أخرى – إلى تكوين بيئة إنسانية متجانسة، يتحرك فيها الفعل الإبداعي بقدرة عالية على اختراق الحدود والمسافات، دون أن يقضي على التباينات التي تفرضها التقاطعات الزمانية والمكانية.

ونتيجة لذلك الترحيل والاختراق، فقد وجدت مفارقات حادة فى وعي المجتمعات المستهلكة لما ينتجه المركز (الغرب). ولعل خاصية الإغواء العالية التي تميزت بها الحداثة الغربية (الكونية، العلمية، الإنسانية) هي التي أدت إلى قوة الاستهلاك في المجتمعات التي عرفت بالنامية ومجتمعات دول العالم الثالث.

والمبدع العربي فى العصر الحديث لم تفته شاردة ولا واردة مما ينتجه الغرب؛ فامتلك – نتيجة لهذه الملاحقة – خاصية عالية من الوعي الحاد الذى مكنه من التنظير المتعمق لقضايا الإبداع والإنسان والمجتمع؛ وربما بلغ فى بعض الأحايين مراحل من الدقة والعمق أهلته لأن يعيد إنتاج بعض المفاهيم والرؤى، لتتكيف مع بيئته، ويشارك فى صناعة كثير من مفاهيم الحضارة البشرية ومآلاتها.

ولعل درس (الأنثروبولوجيا) من أهم المجالات التي اتصلت بفحص المفاهيم الإبداعية والثقافية. وقد وجدت قضية الشفهية والكتابية حظاً وافراً فى إحداث تحولات جذرية فى مفهوم الإبداع وطرائق تلقيه وإنتاجه؛ فالنص المكتوب يختلف عن النص الشفهي فى عدة وجوه، أهمها: النص الشفهي نص مسموع، وأداة تلقيه الأساسية هي الباصرة، ويعتمد على الانفعال العاطفي، وعدم التسلسل فى الفكرة المنتجة، بينما يعتمد النص الكتابي على التفكير والتسلسل والتخطيط والترابط. كذلك يتميز النص الشفهي بالتكرارية (مفردات، عبارات، أسلوب)؛ لأنه يعتمد على الذاكرة، بينما يعتمد النص

الكتابي على التركيز والتكثيف والتفكير المتعمق؛ لأنه يعتمد على التخطيط، وإلى غير ذلك من الاختلافات[1].

وقد قاد هذا الاكتشاف الأنثروبولوجى المهم إلى تغيرات مهمة فى النظرة إلى الإبداع والتلقي على السواء (من حيث طبيعة النصوص المكتوبة وطرائق قراءتها).

ولعل أهم تغير أحدثه هذا التحول فى طبيعة النص الشعري هو كسر حدة الموسيقى الخارجية، والاستعاضة عنها بمفهوم الإيقاع الداخلي، وقد أدى هذا التغير - بدوره - إلى خاصيتين لا يمكن استيعاب النص الحديث بعيداً عنهما: الأولى هي تداخل المنظوم والمنثور إلى درجة أدت إلى إعادة تقسيم المنتوج اللغوي - بناءً على وظيفته - إلى وظيفة تواصلية مهمتها نقل الأفكار دون اللجوء إلى الانزياحات الأسلوبية، ووظيفة جمالية مهمتها نقل لحظات من التوهج العاطفي المنفعل بموضوعه؛ فيقدم النص - نتيجة لذلك - أفكارًا ورؤى تتلبس بالوعي الذاتي الذي يعتمد الحدس والتأمل، ويقوم - فى أسلوبه - على الانزياحات الأسلوبية، وفى هذه الحالة يسمى المنتوج اللغوي إبداعاً؛ شعراً كان أم رواية أم قصة.

أما الخاصية الثانية، فهي ناتجة عن الخاصية الأولى، وهي تغير عادات التلقي وأعرافه؛ فقد انتقلت عملية التلقي من حاسة الأذن إلى حاسة البصر، إذ لم تعد الأذن قادرة على التقاط الرؤية التي يحملها النص الجديد (الكتابي)؛ وذلك لتداخلها وتشابكها، وتكثيفها وتجريدها، وإيحائيتها البعيدة، فالكتابة من أعقد المفاهيم التي تبدو فى ظاهرة بسيطة، فهي كما عرفها "رولان بارت"، ذلك الحياد والمركب والمنحرف التي تهرب فيه الذوات. وما هي فى حقيقة أمرها إلا ذلك البياض والسواد الذي يذوّب الهويات، بدءاً بهوية الكاتب نفسه[2].

و رولان بارت يعد من أوائل الذين درسوا مفهوم الكتابة باعتبارها نسقاً إبداعياً نجم عن تغيير مراكز القوة والهيمنة فى العملية الإبداعية (المؤلف، النص، القارئ) لمصلحة النص

---

(١) انظر والترج. أونج، الشفاهية والكتابية، ت. د. حسن البناء عز الدين، (سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ١٩٩٤م)، كتاب رقم (١٨٢)، ص ٧٣ وما بعدها.

(٢) نقد وحقيقة، ص ١٥.



والقارئ. فالكتابة هي ذلك الوضع الذي تحل فيه اللغة نفسها مكان ذلك الذي أنتجها، وتتحول إلى مؤسسة تحمل من الأعراف ما يؤهلها إلى إنتاج الدلالات بعيداً عن نوايا كاتبها (فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف). وبهذا التعريف تصبح الكتابة هي الوصول إلى نقطة تتحرك فيها اللغة – وحدها – لإنجاز الكلام الذي ينتج الدلالة باستمرار[1].

أما "جاك دريدا"، فقد ذهب إلى أن الكتابة ليست ذلك الرسم البسيط، بل هي كيان يخلق المعنى من خلال صياغته له وفق عملية نقش (فى ثلم أو فى بروز أو فى سطح، نريد منه أن يكون قابلاً للإيصال إلى ما لا نهاية)[2].

فالكتابة – في رأى دريدا – هي المخرج بما هو نزول للمعنى خارج ذاته فى ذاته، وذلك من خلال عملية استعادة له من أجل الآخر وفى اتجاهه، أي أن الكتابة ليست حاملة لمعنى مسبق وإنما يتولد المعنى من خلال شبكة العلاقات، فالمعنى محايث لفعل الكتابة، وليس سابقاً عليه، وفى ذلك يقول "جاك دريدا": (إن المكتوب يولد كلغة حينما يكون ميتاً كعلامة – إعلان – إذ ذاك يعبّر عما يكون، غير مُحيل فى الوقت نفسه إلا إلى ذاته، كعلامة بلا دلالة، لعبة أو عمل محض، لأنه يكف هنا عن أن يكون مستخدماً كإعلام طبيعي أو بيولوجي أو تقني أو كمرور من كائن إلى آخر، أو من دال إلى مدلول)[3].

أما مفهوم الكتابة فى الحداثة العربية، فقد اتكأ بصورة مباشرة على المفاهيم التي اجترحتها الحداثة الغربية، ولكنها فى كثير من الأحايين استطاعت أن تتجاوز قضية الاستهلاك، إلى محاولة التأسيس لمفاهيم تتصل بنقد الواقع العربي وفحص حركته التاريخية.

هذا – وقد تفاوتت درجات وعي الأدباء والكتاب العرب في تحديد مفهوم الكتابة فى الثقافة العربية المعاصرة باعتبارها فعلاً إبداعياً حداثياً. ولعل المغربي "محمد بنيس" يعد منْ ألمع مَنْ ناقشوا مفهوم الكتابة فى الثقافة العربية؛ فهو يذهب إلى أن الكتابة محاولة لإعادة

---

(١) المرجع السابق، ص ١٥.

(٢) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ت. كاظم جهاد (ط١ دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٨٨م)، ص ١٤٤.

(٣) المرجع السابق، ص ١٤٤.



تركيب المكان، وإخضاعه لبنية مغايرة، [1] وهي بذلك عبارة عن كوكب لغوي متعدد الفضاءات، كل قوانينه مشكَّلَة لوحدته. وهي - أيضاً - بحث دائم عن بلاغة مغايرة تتطلب استحداث قوانين مغايرة للنص[2].

أما جمال جمعة فقد ذهب - فى تحديد مفهوم الكتابة - إلى تعريف هو أقرب إلى الصياغة الشعرية منه إلى التحديد العلمي؛ فالكتابة عنده هي: " دفاع عن النفس فى شكل هجوم، هجوم ضد اللامعنى، انكفاء إلى الداخل وارتداد أشدّ عمقاً، ارتداد داخل الصدفة لصد أحجار الآخرين فلا تصل إلى الرأس ولا القلب"[3].

من خلال هذه المفاهيم التي عرضت، نصل إلى أن الكتابة باعتبارها فعلا إبداعياً، تتجاوز قضية رسم الحروف، أو تحويل الكلمات من خاصيتها الصوتية إلى خاصية خطية؛ فالكتابة تعمل على تفريغ العلامات أو الإشارات من دلالاتها الوضعية؛ لتتحول فى الكتابة إلى علامة داخل النسق الذي يحكم حركتها، فتكتسب نتيجة ذلك بعداً دلالياً جديداً، لأن المكتوب - عندها - يتحول إلى نسق لا يحيل إلا إلى ذاته، فهو يتجاوز مفهوم الإبلاغ، فيتحول في رأي "جاك دريدا" إلى (علامة بلا دلالة أو عمل محض)[4].

فالكتابة ليست محض أصوات حاملة لدلالات يحتكرها صاحب النص، بل هي- كما يذهب "رولان بارت" - كيان يضع المعنى باستمرار، ولكن لا يثبته باعتباره حقيقة (ميتافيزيقية) وإنما (لينجز هذا المعنى)، وبهذا يرفض الأدب أن ينسب إلى العمل الأدبي سراً أو معنى نهائياً يأتي القارئ ليكتشفه[5].

هذا - ومن خلال اجتراح مفهوم الكتابة استطاع الأدب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة - أن يلج أرضاً "بوراً" تحتاج إلى تعريق الجبين لترويضها. فالكتابة الإبداعية الحديثة لا تسعى إلى تحريك وجدان القارئ وعاطفته لتتطابق مع تصوراته الفكرية

(١) حداثة السؤال، ص ٢٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٣١.

(٣) جمال جمعة، بياي وحدي(http://www.jehat.com/arabic/bayanat/jamal-juma.htm-page1).

(٤) الكتابة والاختلاف، ص ١٤٠.

(٥) نقد وحقيقة ن ص٤.



والنفسية والاجتماعية والثقافية، بل هي تحدٍ وتحريض واستفزاز دائم لذاكرة القارئ وثقافته ووعيه؛ لأن فى الكتابة الحداثية - كما يذهب محمد بنيس - (كل الدلالات تصبح ممكنة، تحطم استبدادية المعنى، الكلام، الصوت الخفي. ينقل الخط النص من المعنى إلى ما بعد المعنى)[1].

ففي داخل الكتابة يعاد تعريف الأشياء والإنسان، فهي تغيير كامل للحساسية الإبداعية فى مستوييها: الإبداعي والتلقي. فالكتابة هي "صناعة، تركيب لكون آخر محتمل، تتم به وفيه إعادة تكوين الأشياء والأسماء والإنسان، وفق قانون مغاير، له الوعي الآخر، له المحو، الحلم، تناول للوجود والموجودات من أفق يحث على التحرر المتكامل"[2].

لقد تجاوز مفهوم الكتابة عند أدباء الحداثة العربية قضية الرصد والتقييد، إلى مفهوم يتصل بفعل ثوري تحرري؛ فالكتابة عند محمد بنيس (نزوع لعالم مغاير فى النص وبالنص)، وهي من هذه الناحية تأخذ موقفاً نقيضاً للوعي الشعري السائد، بل تذهب إلى أكثر من هذا، فهي تسعى إلى تفكيك بنية الموروث. لتكوين رؤية وحساسية مغايرتين تستندان إلى وعيٍ نقديٍّ تستعيدان من خلاله بنية اللغة والذات والمجتمع[3].

وانتقال النص الشعري من نص الذاكرة إلى نص الكتابة- أدخله أرضاً جديدة تحتاج إلى تغيير كثير من العادات التي تتصل بالفهم والتذوق؛ لأن سمة الغموض التي تعتلي نصوص الحداثة، لا يمكننا فك طلاسمها بعيداً عن وعي هذه القضية، فنصوص الحداثة باعتمادها مفهوم الكتابة تجاوزت عملية (اجترار أو تصريف قيم الذوق والجمال القائمة على الوضوح كمبدأ أساس لكل بلاغة)[4].

فالمبدأ الذي تنطلق منه الكتابة مبدأ نقدي، ومن هذه الناحية يقف فى الجهة المقابلة للكلام باعتباره استهلاكاً للواقع. ويعتبر الحلم من أقوى أدوات الهدم التي تستخدمها

(١) حداثة السؤال، ص ٣١.
(٢) المرجع السابق، ص ٣١-٣٢.
(٣) حداثة السؤال، ص ٤٤.
(٤) المرجع السابق، ص ٣٧.



بعض الكتابات المعاصرة لإنزال ضربات على المعقول الذي يلبس قناع المنطق والوعظ والخطب؛ فالحلم في رأي قاسم حداد وأمين صالح - هو آلية أو طريقة (لفضح لا معقولية الشارع العربي)، وتدمير لعناصر الواقع بعناصر الحلم. وتأتي خطورة الكتابة الحداثية العربية من كونها لا تراهن على إيصال رسالة إلى الخارج وإنما من كونها متعة ذاتية تأتي لتكشف ما يخلق الدهشة والذهول[1].

وبهذه الذاتية تسعى الكتابة العربية الحداثية إلى تحريك الرتابة، وتحميل النص رؤى فكرية تهدف إلى تجاوز القوانين المستهلكة. كما تسعى إلى إعادة تكوين الرؤى التي تزعم أنها لا تستند إلى موروث. أمّا الذي يهمها من هذه العملية فهو إحداث الدهشة[2].

والذي يجب التنويه إليه أن هذا الحس الثوري الذي يواجه الواقع والعقلنة، باللامعقول والحلم يعد من أهم الأسس التي استندت إليها الحداثة الغربية- خاصة الدادائية والسريالية - فى مواجهة مشروع العقلنة. ومن هنا تكمن المفارقة فى الحداثة العربية، لأن المواجهة فى العالم العربي تحتاج إلى قلب هذا المبدأ، أي، مواجهة اللامعقول بالمعقول، لأجل ذلك كانت الحداثة العربية غريبة على واقعها، وموغلة فى النزعة الكونية التي هي فى حقيقة أمرها نزعة تتصل بسياق محدد " هو الحضارة الغربية" وزمان محدد هو زمن الحداثة الغربية فى القرن العشرين".

فأدباء الحداثة العربية تأثروا بطريقة غير مباشرة بالمذهب السريالي الذي استند فى مقوماته إلى الموروث العربي باعتباره يحمل طاقة روحية هائلة يستطيع سد الفجوة التي خلفها مشروع العقلنة الغربية، ابتداءً من القرن السابع عشر الميلادي، وما يؤكد هذه الرؤية أن كبار رواد الحداثة العربية سعوا إلى تأصيل المذهب السريالي.فقد كتب أدونيس كتابا كاملا يبحث في العلاقة التي تربط ما بين السريالية والصوفية (السريالية والصوفية). ومن خلال الكتاب وقف على بعض أسس المذهب السريالي فى قضايا الإبداع، والتي أصبحت - إلى حد كبير - هي قضايا إبداع الحداثة العربية.

---

(١) موت الكورس (بيانات الشعر العربي) قاسم حداد وأمين صالح /http://www.jehat.com.arabic) bayanat) صفحة ٣.

(٢) دعوة إلى كراس مغاير، (daawa.htm- http://www.jehat.com/arabic/bayanat/)صفحة ١.



فالسريالي يكتب ليعرف نفسه ويقولها، ولكي يعرّف نفسه لابد من ابتكار طريقة جديدة فى الكتابة، ولا يتحقق هذا الطموح إلا من خلال تشابك الحلم بالواقع.

وهذا المنطق الجديد فى الإبداع (المبدع، الواقع، الحلم)، قد أدخل سمة الغموض إلى النص الشعري الحداثي، لا باعتباره تعقيداً، بل باعتباره سعيا دءوبا للقبض على خفايا الإنسان وأغواره البعيدة عن الظاهر، وذلك لمواجهة البيئة المادية التي ألقت بثقلها على كاهل الإنسان فى العصر الحديث.

والانفتاح على أسئلة الإنسان المتشابكة فى العصر الحديث تطلبت منه البحث عن أشكال جديدة لكشف ملابسات الواقع المعاصر بتعقيداته، والإنسان وهمومه وطموحاته وخيباته. ومن هذا المنطلق يدافع أدونيس عن تجربة الكتابة الصوفية (الحلول، الكشف، وحدة الوجود...إلخ). والسريالية بأدواتها المتعددة. يقول أدونيس (ربما تتضح الآن وضعية الكتابة في التجربة السريالية، فهذه الكتابة شأن الكتابة الصوفية، تبدو غالبا مليئة بالغرابة، والتناقضات والغموض، وتفكك الصور مما يجعلها تبدو عصية على الفهم)[١].

ومن هنا يمكن إعادة تصور قضية الغموض، لا باعتباره كتابة تتكئ على ما هو غامض وفوضوي ومدهش وغريب، بل إن هذه المحاور هي ذات المحاور التي تسعى الكتابة إلى كشفها؛ فالنص الإبداعي يتّشح بالغموض من كونه يسعى للإمساك بعالم هو نفسه غريب وغامض ومحيّر[٢].

هذا التصور الذي طرحه رواد الحداثة عن مفهوم الإبداع – قد أدى إلى خلط ما كان منفصلاً وقائماً فى مناطق مسورة، وهي مناطق الشعر ومناطق النثر، ثم دخلت مفاهيم أخر غيرت مفهوم الإبداع الشعري تغييراً جذرياً، وقد تجلى هذا التغير أكثر ما تجلى فى قصيدة النثر التي بلغت أعلى سلم فى التكثيف والتجريد والغموض.

---

(١) الصوفية والسريالية، ص ١٥٥.

(٢) دعوة إلى كراس مغايرة، ص١.



قصيدة النثر والغموض.

من المفارقات الصعبة التي أدت إلى إلصاق سمة الغموض بالشعر العربي الحديث، وإلى جدل عنيف - تفاوتت درجات عمقه - هي تلك التسمية التي أُطلقت على الشعر العربي الجديد فى النصف الثاني من القرن العشرين. ألا وهي قصيدة "النثر"؛ إذ يصعب على الكثيرين - من مختصين وعوام - قبول هذا الاسم وإدراجه ضمن مفردات التراث الشعري العربي من أول وهلة، ذلك لأنه يتعارض مع تراث طويل من التجربة الإبداعية عند العرب، فالشعر والنثر - فى التراث العربي - نظامان متمايزان كل التمايز، بل هما يقعان فى منزلتين متضادتين. لذلك واجهت قصيدة النثر صعوبة فى الاعتراف بها باعتبارها شكلاً شعرياً، رغما عن أنها أصبحت شكلاً شائعاً فى التنظير والممارسة العربيتين.

هذا- ولما كانت تهمة الغموض التي وُجهت إلى الشعر الحديث، يقصد منها - إلى حد بعيد - ذلك الشعر الذي اعتمد النثر نهجاً له، كان لابد من الوقوف عند هذه الظاهرة بتفصيلاتها؛ لأن كشف قصيدة النثر يسهم فى كشف أبعاد ظاهرة الغموض من أوجه متعددة، وذلك لأن ظاهرة الغموض تتصل - فى أحد مستوياتها - بالجديد والغريب وغير المألوف، كما أنها لا تنفصل عن كثير من المفردات التي تتصل بعلاقة العالم العربي الحديث مع الحضارة الغربية.

وقصيدة النثر باعتبارها شكلاً تعبيرياً شعرياً، ترجع بجذورها إلى الحضارة الغربية الحديثة بشكل عام، وإلى الحضارة الفرنسية بصفة خاصة. فقد أسند "كلايف سكوت" مقولة لجان كوهن يقول فيها: "إذ كانت قصيدة النثر شكلاً فرنسياً على نحو مميز فإن الشعر الحر فى الأقل قضية فرنسية مميزة"[1].

ففي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ذهب كثير من الشعراء إلى إيجاد مجالات أوسع للتعبير عن المعاني الكامنة فى تجاربهم؛ فتوجهوا بإلحاح لخلق تواصل بين الشعر والنثر. وتعللوا - فى ذلك - بأن النثر قابل للتشكل، ويهيئ مساحة من الحرية وله القدرة على توظيف المصادفة؛ وهو - نتيجة لذلك - يمتلك القدرة العالية على تسجيل

(١) الحداثة، ج٢، ص ٧٥.



الحياة بخصائصها وظواهرها المتنوعتين، كما أنه سريع التأثر، الأمر الذي يساعده على قولبة نفسه حسب الظروف الإنسانية عبر اللحظات التاريخية[1].

ويذهب "إدموند ولسون" إلى أن الشروط الحضارية أسهمت فى هجر الشعر؛ لأن هذه الشروط سرّعت من وتيرة التطور البشري، فتجاوزت البشرية المراحل البدائية التي ارتبطت بالشعر ضرورة.يقول ولسون " والمحتمل أكثر من ذلك هو أن الشعر كطريقة فى القول الأدبي لسبب ما أخذت الإنسانية تتخلى عنه بالمرة، ربما لأنه طريقة أكثر بدائية من النثر، وبالتالي أقرب إلى الوحشية"[2].

أما مفهوم الغربيين لقصيدة النثر، فقد وصفها بعضهم بأنها حركة عامة تسعى إلى التخلي عن القيود التي يفرضها الشعر، من أجل إنجاز شعر حرّ[3]. وهي ترجع – من حيث المقومات التي تستند إليها – إلى النثر الذي استخدم على نحو خاص، من خلال الترتيب واستغلال الفقرات التعبيرية الكامنة فى الفقرة النثرية عن طريق وضعها فى أبيات متفاوتة الطول. وبذلك يستطيع الشاعر تحقيق أبعاد إيقاعية مميزة، ويترك للأبيات إعلان نهايتها الطبيعية التي تساعد فى عملية القراءة[4].

فقصيدة النثر – عند روادها الذين نظروا لها – هي عملية مستمرة من الخلق الجديد للغة، وذلك من خلال تحطيم النسق اللغوي وتكسير قواعده، وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام[5]. وهي بهذه الخطوات تسعى إلى حسم الغزو المتبادل ما بين الشعر والنثر، وهو غزو اتخذ عدة أشكال – كما يذهب "كلايف اسكوت": (لقد اتخذ غزو النثر للشعر أشكالاً

---

(١) الحداثة، ج٢، ، ص ٦٢.

(٢) إدموند ولسون، قلعة أكسل (دراسة في الأدب الأبداعي الذي ظهر بين عامي١٨٧٠م-١٩٣٠م)، ت.جبرا إبراهيم جبرا (ط٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٧٩م)، ص١٠١.

(٣) المرجع السابق، ص٦٣.

(٤) المرجع السابق، ص ٧٧.

(٥) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر من بودلير إلى العصر الحاضر، (ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٧٢م)، ج، ١ ص ٢٤٣.

متعددة عالمياً... وكانت غزوات الشعر للنثر، بالمقابل، متعددة. إلا أن المصالحة بين الشعر والنثر لم تأت بصورتها التامة والمتطورة إلا عن طريق قصيدة النثر)[1].

وتعريف قصيدة النثر كما ورد في "موسوعة الشعر وفنونه": (إنها عمل يمكن أن يضم بعض خصائص الشعر الغنائي، أو جميعها، إلا أنها تتخذ على الصفحة شكل النثر - لكنها لا تعتلج في وجدان الشاعر كما يفعل النثر - وهي تختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة ومركّزة، وعن الشعر الحرّ في أنها لا تتقطع إلى أسطر، وعن فقرة النثر القصيرة في أنها تنطوي عادة على إيقاع أكثر بروزاً، وعلى مؤثرات نغمية وصور وكثافة في التعبير. وقد تنطوي كذلك على قوافٍ داخلية وامتدادات موزونة. وطولها عادة بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتين) وثلاث صفحات أو أربع، أي متوسط طول القصيدة الغنائية"[2].

هذا - وقد ظهرت قصيدة النثر - في الغرب - باعتبارها محاولة لتحرير الشعر، وذلك باتخاذ النثر نقطة انطلاق مركزية، وذلك من خلال الاعتماد على تتابع الصور، وتوظيف جميع العناصر لتؤدي وظيفتها البنيوية، علامات التنقيط، الوقف، تنسيق طول العبارات[3].

وترجع أصول قصيدة النثر - في الغرب - إلى النثر الذي كتبه شاتوبريان، وإلى النثر الإنجيلي، والقصائد الأجنبية الغنائية المترجمة عن الآداب الصينية واليابانية والنثر العربي[4].

ومن جهة أخرى فقد تميزت قصيدة النثر بعدة سمات شكلية وصياغية ورؤيوية، وأول هذه السمات، ضعف العنصر الموسيقي؛ فقد أدى انتقال الكلمات من مجال الشعر إلى مجال النثر إلى إضعاف العنصر الصوتي في الشعر الجديد، الأمر الذي أدى إلى التقليل من شأنه بين الجمهور؛ خاصة عند الإنجليز الذين ينظرون إلى العروض باعتباره عنصرا أساسيا في الشعر.

---

(١) الحداثة ج٢، ص ٦٢.

(٢) سلمي الخضراء الجيوسي (دكتور)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ت.د.عبد الواحد لؤلؤة، (ط١ مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت٢٠٠٣م)، ص ٦٩٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٩٢.

(٤) الحداثة ج٢، ص ٦٣.



يقول اسكوت: " إن أحد المشاكل التي تواجه الفرد الإنجليزي الذي يريد تحليل الشعر الذي استلهم النثر، هي ثقافته العروضية التي لم تمده بالوسائل الكافية لإنصافه"[(١)].

ولكن مع ذلك استطاعت قصيدة النثر أن تعتمد - اعتماداً كلياً - على الطرائق النثرية فى كتابة الشعر، فقد استعاضت عن الموسيقى والقافية بالفقرة والوحدات النحوية والعبارات والجمل التي لم يبد الشعر التقليدي لها الاحترام عينه الذي أبداه للقافية والموسيقى. فقد عمدت قصيدة النثر إلى القضاء على قداسة النحو من أجل تحرير المعاني التي أصبحت - مع غيرها من المفردات - الأساس الإيقاعي الجديد للشعر[(٢)].

ويرجع الغموض باعتباره ظاهرة أسلوبية، إلى الإيجاز الذي اعتمدته قصيدة النثر مقوماً أساسياً من مقوماتها، فهي تسعى دائماً إلى إيجاد موازنة ما بين التعبير العاطفي والحذف والكثافة والعمق، وبين الشكل الذي يمتاز بالديمومة بسبب الضغوط الكبيرة عليه؛ وهذه الموازنة الصعبة هي التي دفعت بقصيدة النثر نحو الغرابة والخروج عن المألوف، فانعكس ذلك على عملية التلقي والفهم.

فقد أحدثت قصيدة النثر هزّة عنيفة فى شكل القصيدة، فاختل التوازن القديم بين مضمون العبارة وطريقة أدائها، فأول ما يواجهه القارئ فى القصيدة النثرية، هو ذلك التنافر الحاد والتضاد والغرابة والتقطع والفجوات[(٣)].

وقصيدة النثر في صراعها المحتدم على أرضها الجديدة تخطت الرؤى التسجيلية والانفعالية، فكست العاطفة حلة الفكر التي فتحت قصيدة النثر على المعرفة ذات التوجه الحدسي والتأملي. ولعل رينيه شار ورامبو من أميز الشعراء الذين تلبست لغتهم الشعرية بالفكر. يقول شاكر لعيبي:" الموقع الأساس الذي يحتله رينيه شار فى الشعر الفرنسي الحديث يقع فى انحنائه على لغة شعرية مغايرة عليها تتضمن الفكر ذاته. سيتلبس الفكر اللغة وتتلبسه لدى شار"[(٤)].

---

(١) الحداثة ج٢، ص ٨٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٣.

(٣) ثورة الشعر من بولدير إلى العصر الحاضر، ج١، ص٢٤١.

(٤) مشاطرة شكلية، ص ٣.



ونتج عن هذه التحول فى الطبيعة الشعرية شعر يزاحم الفلسفة فى عصيانها على العامة. وأصبح أهم ما يميزه - كما يذهب الدكتور "عبد الغفار مكاوي" "... أنه شعر هامس لا يفرض نفسه على قارئه، بل يبدو كأنها يرف فى فراغ. إن للقصيدة الواحدة طبقات عديدة من المعاني والدلالات تسمو فوق البعض، بحيث تنتهي آخر هذه الطبقات وأعلاها إلى معنى لا يكاد يُفهم. "ومالارميه" يتمم الرأي الذي نعرفه منذ عهد بودلير، من أن المخيلة الفنية لا تنسخ الواقع ولا تصوره تصويراً فنياً أو بالأحرى تشوهه"[1].

قصيدة النثر العربية

أدت العلاقة بين الثقافة العربية والغربية فى العصر الحديث - إلى تأثيرات متبادلة. ولعل تأثير الثقافة الغربية الحديثة على الثقافة العربية كانت أقوى، وهذا أمر طبعي، لأن مفاهيم الحضارة الأقوى - دائما - تغزو مفاهيم الحضارة الأضعف؛ فتلجأ الأخيرة إلى تبني مفاهيم ثقافة الأولى ومفرداتها.

ولما كانت الثقافة العربية في العصر الحديث هي الأضعف في معادلات الصراع الاتصالي القائم بينها وبين الثقافة الغربية - فقد لجأت إلى استعارة الكثير من المفردات الثقافية الغربية. وقد ظهرت هذه التأثيرات بصورة واضحة في مجال الإبداع، إلى درجة أن بعض المفردات الغربية لم تترجم إلى مقابلاتها فى اللغة العربية، بل احتفظت بنظامها الصوتي بعد أن أُجريت عليها بعض التحويرات الصوتية لتتلاءم مع النظام الصوتي فى العربية، ومن تلك المفردات: الكلاسيكية، الرومانسية، السريالية، الدادائية.. إلخ. وعلى الرغم من أن تلك المفردات قد أثارت فى بداياتها جدلاً عنيفاً، إلا أنها قد تم تقبلها ضمن مفردات الأدب العربي الحديث، فأثرت في كثير من جوانبه الوجدانية والمضمونية والشكلية.

إلا أن منتصف خمسينيات القرن العشرين قد شهد تحولاً عميقاً في مفهوم الشعر، وقد أثار ذلك التحول جدلاً عنيفاً لم يحسم حتى هذه اللحظة التاريخية فى مسيرة النص الشعري العربي. فمع ظهور "قصيدة النثر" بلغ الانفتاح على الثقافة الغربية ذروته فى مجال الأدب.

---

(١) ثورة الشعر من بودلير إلى العصر الحاضر، ج١، ص١٦٣



وعلى الرغم من أن التداخل بين النثر والشعر قديم فى الثقافة العربية، إلا أن قصيدة النثر - بمفهومها الذي شاع أخيراً فى الأوساط الشعرية العربية - تعد نتاجًا للتأثر بالأدب الغربي، فقصيدة النثر العربية فى نظر أبرز روادها(أدونيس) هي غربية المنشأ (ولعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقناه فى مجلة الشعر إنما هي، كنوع أدبي- شعري، نتيجة لتطور تعبير الكتابة الأمريكية الأوروبية)[١].

هذا - وقد دافع رواد قصيدة النثر عنها باعتبارها مفردة كونية لا يوجد لها شبه فى التراث الشعري العربي، لذا لا يوجد ما يمنع - فى رأيهم - من استضافتها ضمن التراث الشعري العربي:"علينا لذلك القبول بمصطلح قصيدة النثر طالما لا يوجد لها شبيه فى إرثنا الشعري، وطالما تصير الحداثة مفهوماً كونياً لا نخجل من استعارته".

أما نشأة قصيدة النثر، فقد أرجعها البعض إلى سلسة التطورات التي شهدها الأدب العربي؛ وهي سلسة تطورات أجرتها أجيال متعاقبة؛ فكل جيل أحدث ثورته على المطلقات فى الشعر العربي ثم أخلى الساحة للجيل الذي أتى من بعده، وهذه الثورات - في رأي خزعل الماجدي - لم تكن إلا ذرائع لتجديد النزوة الشعرية والخيال الشعري[٢].

وقد أرجع أنسي الحاج ظهور قصيدة النثر إلى عدة عوامل تداخلت مع بعضها البعض، وأول هذه العوامل هي ضعف الشعر التقليدي، ثم الشعور بأن العالم تغير وسيتغير، وهذا التغير قد أدى إلى فرض مواقف جديدة أسهمت فى بلورة أشكال جديدة، وثالث هذه العوامل هو انتشار الترجمات عن الشعر الغربي، أما العامل الرابع فقد أرجعه " أنسي الحاج إلى تطور الشعر الحرّ الذي نجح بعضه فى الاقتراب من الكلام الدارج[٣].

هذا - وقد كان التململ من قيود الوزن والقافية يعود إلى فترات مبكرة؛ فقد ظهرت عبارة " الشعر المنثور" كما ذهبت د. سلمى الخضراء - لأول مرة فى الشعر العربي عام (١٩٠٥م) على يد "جرجي زيدان" فى حديثه عن تجربة الريحاني[٤].

(١) أدونيس، بيان الحداثة (١٩٧٩-١٩٩٢)/ /adonis.htm-(http://www.jehat.com/arabic bayanat) صفحة٢.

(٢) ميتاجاليا الشعر ص ١.

(٣) الاتجاهات والحركات فى الشعر العربي الحديث، ص ٦٩٣.

(٤) الاتجاهات والحركات فى الشعر العربي الحديث، ص ٦٩١.



وبمرور الزمن تعددت المحاولات فى النصف الأول من القرن العشرين للخروج عن عمود الشعر. وقد أشار كثير من الباحثين إلى وجود محاولات شعرية نثرية ضعيفة فى تلك الفترة، إلا أنها لم يطلق عليها "قصيدة النثر" يقول سامي مهدى:" لا بد من الإشارة إلى محاولات تعتبر أصول المحاولات التي عرفت فيها بعد بقصيدة النثر. فهي فى أية حال أصول ضعيفة.... ومنها محاولات جورج حنين من مصر، وأورخان ميسر من سوريا...إلخ"(١). وقد ذهبت سلمى الخضراء إلى أن التجارب التي أجريت على القالب النثري للشعر هي تجارب مبكرة، بدأت منذ عشرينيات القرن العشرين. إلا أنها لم تأخذ أهميتها أو دلالاتها إلا فى خمسينيات ذلك القرن(٢).

أما قصيدة النثر باعتبارها طريقة فى كتابة الشعر – التي فرضت نفسها – فقد ذهب معظم الباحثين إلى أنها ظهرت فى بداية خمسينيات القرن العشرين؛ فقد ذهب سامي مهدي إلى أن أقرب النماذج إلى ما أطلق عليه جماعة شعر قصيدة نثر؛ هي نماذج "ألبير أديب" في مجموعته "لمن " الصادرة عام (١٩٥٣) ثم مجموعة "نيقولا عثمان" "نسيان" الصادرة عام(١٩٥٥)(٣).

وقصيدة النثر باعتبارها شكلاً أدبياً – تختلف عن أنواع الشعر المعروفة فى العربية – بما فيها الشعر المنثور– فقد ظهرت بوصفها مصطلحاً يحيل إلى نوع محدد من الشعر سنة (١٩٦٠م)(٤) ففي نهاية عام (١٩٥٧م) لفتت بعض النماذج التي نشرها محمد الماغوط – فى إحدى المجلات اللبنانية – نظر بعض شعراء مجلة شعر، فسعوا إلى اللحاق بهذه التجربة، وكان "أنسي الحاج" أول من لحق بالماغوط، ثم تبعه أدونيس ثم بقية الشعراء(٥).

---

(١) سامي مهدي، (مجلة الشعر اللبنانية: مدخل إلى دراسات تقويمية)، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية(وزارة الثقافة والإعلام)، بغداد – العراق١٩٨٧م) ع ٩، ص ٥٩.

(٢) الاتجاهات والحركات فى الشعر العربي الحديث، ص ٦٩٥.

(٣) مجلة الشعر اللبنانية (مدخل إلى دراسة تقويمية)، ص ٥٩.

(٤) الاتجاهات والحركات فى الشعر العربي الحديث، ص ٦٩١.

(٥) مجلة الشعر اللبنانية (مدخل إلى دراسة تقويمية) ص ٥٩– ٦٠.

هذا - ولم تكتف مجلة شعر اللبنانية باحتضان قصيدة النثر فحسب، بل ذهبت إلى أكثر من ذلك، حيث قامت بحملات دعائية من خلال "مجلة شعر" وبعض الصحف التي يُعد صفحاتها بعض جماعة مجلة شعر أو أصدقاؤهم.فقد أعلنت "جريدة النهار" اللبنانية عن رصد جائزة مقدارها "خمسمائة ليرة لبنانية" لـ " أجمل قصيدة نثر". كذلك قام تجمع "مجلة شعر" بعدة خطوات ترويجية، منها:

١- تخلي قسم منهم تخليا كاملاً عن قصيدة التفعيلة.

٢- طبع مجاميع كتاب قصيدة النثر، والترويج لها، والإعلان عنها بانتظام.

٣- القيام بحركة ترجمة واسعة للنصوص الفرنسية المعبرة عن أفكارهم وآرائهم أو القريبة منهم (بودلير، رامبو، لوترياءون، بريتون، أراغون، رينيه شار...إلخ).

٤- تقديم أنفسهم على أنهم الشعراء الطليعيون فى الشعر العربي والإيحاء بأن الآخرين أدنى منهم مرتبه.

٥- الاتصال ببعض الشعراء الفرنسيين، وتقديم أنفسهم بطريقة كأنهم سفراء الشعر العربي.

٦- تشجيع المبتدئين على كتابة قصيدة النثر.

ومهما تشعبت الآراء حول الاستجابة إلى قصيدة النثر، إلا أن هنالك حقيقة لا يمكن تجنبها، هي أن قصيدة النثر قد أحدثت حيرة وسط القراء والنقاد على حد سواء؛ وذلك لأنها غيرت نظام العلاقات السائدة والموروثة، فقد توجهت "قصيدة النثر" إلى أهم مفردة فى عمود الشعر العربي، فعملت على تحطيمها، وهي الموسيقى الخارجية أو الوزن، واعتمدت نظاماً إيقاعياً داخلياً خفياً، إلى درجة إنكار الوعي السائد على "قصيدة النثر" ووجود إيقاع في ثناياها، واعتبرت نفسها نقيضاً للقصيدة الموزونة.

هذا وقد هاجم كبار الذين قادوا حملات تحرير الشعر العربي من هيمنة الوزن والقافية قصيدة النثر، ولعل موقف "نازك الملائكة" من إيقاع قصيدة النثر خير دليل على

عمق الخرق الذي حدث لإيقاع القصيدة العربية القديمة؛ ففي أحد المواقع تدافع "نازك" عن هذا الخرق بقولها: "والذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يُبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً"(1).

إلا أن نازك الملائكة لم تثبت على موقفها الثائر على الوزن والقافية؛ فعندما ظهرت قصيدة النثر كانت من أعنف الذين هاجوها. فهي قد ذهبت إلى رفض المصطلح نفسه "قصيدة نثر" فهو – في رأيها – مصطلح يتسم بالغرابة، وعدم الدقة، فالقصيدة – في نظرها – إما أن تكون قصيدة، وهي أذن موزونة، وليست نثراً، وإما أن تكون نثراً، فهي ليست قصيدة (2).

لقد كان الإيمان بتحرير الشعر من القوالب الوزنية- ومنه القافية- قضية يؤمن بها معظم رواد الشعر الحديث، إلا أن هذه الغلبة لم تستطع تقبل إيقاع قصيدة النثر؛ فقد ذهبت "فدوى طوقان" إلى أنها "مع القائلين بوجوب تحرير الشعر من قوالب الأوزان والقوافي... أما النزوع إلى التحرير من الوزن تحريراً كلياً، فهذا في رأيي منتهى الفوضى"(3).

ومن الذين وقفوا موقف الرفض، نجد الخواجه، فقد ذهب إلى أن "... هذه السلسلة من الكتابات المرعبة باسم الشعر والتي غدت متنفساً لتجارب شعرية مخفقة، وتغطية لجهل باللغة بأبعادها المختلفة بحجة الكتابة الجديدة.. في الوقت التي تستعمل لغة شائخة غالطة مزخرفة زخرفة مقيتة، متعضنة بالمعنى"(4).

كما أن الخواجة لم يكتف بذلك، بل ذهب إلى أن الدوافع من وراء قصيدة النثر – دوافع غير سليمة؛ فهي تسعى إلى محاربة اللغة العربية من خلال تخريب اتجاه الشعر وتلويثه باسم التغيير.

---

(1) نازك الملائكة، مقدمة شظايا ورماد(http://www.jehat.com/arabic/bayanat)، ص٥.

(2) المرجع السابق، ص٣.

(3) فدوي طوقان، التمرد على البيت، (http://www.jehat/com.arabic/bayanat) ص١.

(4) دريد يحيى الخواجة، قصيدة النثر شعر أم خواطر، مجلة الموقف الأدبي، (اتحاد الكتاب العرب بدمشق – سوريا، ١٩٨٠م)، ع١٠٩، ص ٩١.



إلا أن الوقوف عند آراء رواد "قصيدة النثر" تؤكد خلاف ما ذهب إليه بعض من رفض قصيدة النثر، إذ نجد مواقف تأوي إلى ركن مكين من المعرفة بالشعر والأوزان والقوافي، معرفة مستوعبة للموروث، وتقترح نظامها الجديد الذي تدافع عنه انطلاقًا من معرفة متعمقة بمشكلات الإنسان الوجودية والفلسفية والسياسية والحياتية، ومعادلات الصراع العالمي بوجوهه المتعددة: الاقتصادي، الثقافي، الاستعماري... إلخ.

هذا - وقد علق أنصار قصيدة النثر عليها آمالاً كبيرة لإنجاز تجربة شعرية تعبر عن لحظتهم التاريخية ومشكلاتهم التي هي مشكلات الإنسان العربي في العصر الحديث؛ فقصيدة النثر - في رأي محمد العباس- هي خلاصة غير نهائية لمكابدات فنية ووجودية، وهي بذلك "فرصة الشعر العربي لقراءة جدلية أعمق لمعنى وكنه الشعر"[1]. فلم يعد الوزن بناءً شكليًا يساعد على ترتيل القصيدة، بل أصبح - في رأي عبد الوهاب البياتي - نظاما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بضمير الإنسان وحريته، يقول البياتي: " وأعود... إلى القافية أو الوزن أو الإيقاع فأقول: إنه قد آن لنا أن نقضي عليهما - قدر الإمكان - لأنهما لم يعودا مواتيين لتجاربنا الجديدة ولأزمة ضميرنا وحريتنا"[2].

فالقصيدة النثرية لم تتخل عن الإيقاع، ولكنها تخلت عن الإيقاع الخارجي؛ فهي تحمل إيقاعاً واضحاً يميزها عن النثر وعن الوزن العروضي أو التفعيلي، بل يعد الإيقاع من أهم المكونات التي تفصل بين النثر باعتباره شعراً والنثر باعتباره وظيفة تواصلية، فالقصيدة النثرية في رأي "محمد جمال باروت" (هي قبل كل شيء بناء إيقاعي جديد، له موسيقاه الخاصة، وهذا الإيقاع هو أحد الحدود الفاصلة بين القصيدة النثرية والنثر)[3]. فالإيقاع في قصيدة النثر يقوم على طرائق جديدة غير التفعيلة والبحر والقافية، فقد أصبح بناية الجملة الشعرية - كما يذهب أدونيس: " نوعاً من البناء الهندسي - الموسيقي، وهو بناء يعتمد أساساً على معرفة المزاوجة بين الحروف الصائتة والحروف الصامتة، فيما بين

(١) محمد العباس، قهقهة على الأطلال، http://www.jehat.com.arabic/bayanat. ص، ٥.
(٢) عبد الوهاب البياتي، إعادة نظر واجبة، http://www.jehat.com.arabic/bayanat. ص ٣.
(٣) محمد جال باروت، فايز مقدسي... مشروع تجريبي خاسر في القصيدة النثرية، مجلة الموقف الأدبي، ع ١٠٩ ص ٧٨.

الكلمات، وفيما بين الجمل. ذلك أن هذه المعرفة هي التي تمكن لشاعر من أن تكون قصيدته فضاءً متموجاً وراسخاً في آن"(١).

وقصيدة النثر - باعتبارها شكلاً جديداً في طرائق كتابة الشعر في الثقافة العربية - سعت إلى إعادة تعريف الشعر والقبض على السمات الجوهرية في موضوعه. فلم يعد الشعر - في رأي أنصار قصيدة النثر - هو الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى، بل يكمن جوهره في قضايا أكثر عمقاً، إذ أن أحد أهم الأمور التي تفرق بين الشعر والنثر - في رأي خزعل الماجدي "تحرر الشعر من المنطق وتسلسل الأفكار"(٢).

ومهمة الشعر المنثور هي مهمة أصعب من الشعر المنظوم؛ لأنها- كما يذهب شاكر لعيبي - "لا تركن إلى المغريات والمغويات المنجزة، ولا إلى الجرع المقوّية كالصياغات المعتبرة منذ البدء بداهة شعرية"(٣).

وقصيدة النثر حتى تحقق منجزاً شعرياً مقنعاً، لابد لها - في رأي أنصارها - من السعي إلى اختراق النمطية عبر عملية واعية بعالم الشعر الذي يتأسس على (الأوصاف والاستعارات التي هي توصيف لما لا يوصف عبر الصورة الشعرية وملحقاتها التي لا يمكن التحايل عليها بكتابة شبيه لها متقنعة بالوزن"(٤).

فقصيدة النثر عند شاكر لعيبي، هي كتابة شعرية خالية من الوزن، تراهن على اقتناص جوهر شعري مزعوم تضعه في المرتبة الأولى، كما تراهن على عناصر أخرى مثل التفتيت المتبصّر للبنى القديمة كلها. وبذلك تحولت قصيدة النثر إلى بحث شكلي محض. ولتحقيق ذلك يرى "أدونيس" أن لا مناص لمن يريد كتابة " قصيدة النثر" من استيعاب التراث العربي الكتابي استيعاباً شاملاً وعميقاً، وتأصيله في عمق الخبرة الكتابية - اللغوية، وفي الثقافة المعاصرة(٥).

---

(١) الصوفية والسريالية، ص ٢١٩.
(٢) ميتاجماليا الشعر، ص ٧.
(٣) بيان من أجل قصيدة النثر، ص ٢.
(٤) بيان من أجل قصيدة النثر، ص٢.
(٥) بيان الحداثة (١٩٧٩ - ١٩٩٢)، ص ٢.



وقصيدة النثر هي بحث مستمر عن لغة جديدة، وإعادة خلق دائم للذات والأشياء والعالم. وهي تزعم أنها تسعى إلى تحرير الإنسان العربي من أسر اللحظات الماضية حتى يستجيب لمتغيرات واقعة، والتوافق مع تلك المتغيرات من خلال رؤية جديدة. وهي - فى نظر "أنسي الحاج" اللغة الأخيرة فى سلم طموحه، كما أنه سيظل يخترعها باستمرار[1].

أما شاعر قصيدة النثر - كما يصفه أدونيس - فهو، متمرد ورافض - فهو ليس تلميذاً، بل خالق وسيد، وهو يبتكر الأشياء والذوات واللغة باستمرار. وربما - فى هذه العملية - أنتج الغريب وغير المألوف الذي يربك الذائقة العامة " كما فعل المتنبي سابقاً" فتصفه تلك الذائقة بالغرابة والغموض والتشويش.

فالغموض- في شعر هؤلاء - هو نتاج طبعي لخلق الجديد وغير المألوف. وهو- لذلك - يحتاج إلى فترة من الزمن حتى يتم استيعابه ضمن مفردات الموروث الشعري العربي. وربما أصبح فى مستقبل الشعر العربي هو نفسه تقليدياً وواضحاً ومتجاوزاً كما حدث لبشّار ومسلم والمتنبي وأبي تمام وأبي نواس، من شعراء العصر العباسي.

وكتاب قصيدة النثر فى العالم العربي لم يكتفوا بالموروث، بل انفتحوا على الثقافة الغربية، فاتكأوا على مقولاتها النظرية عن قصيدة النثر التي تركزت حول مفهوم الكثافة والتركيز وتجنب التفسيرات والتوضيحات، فقصيدة النثر هي بنية مغلقة لا تحيل إلا إلى ذاتها، ولا تفهم إلا من داخلها.

ومن هذه الزاوية ولجت قصيدة النثر إلى البحث الجمالي المحض؛ لذا كانت معظم الرؤى التي تقدمها هي رؤى "ميتافيزيقية". ومن هذا الدرب - أيضا - وقع الغموض في قصيدة النثر، وهو غموض ناتج عن الدلالة التي تسعى إلى تشكيلها، وهي دلالة ليست سابقة للغة التي تبنيها؛ فالدلالة - كما يذهب محمد جمال باروت - نتاج طبعي لتداخل العلاقات اللغوية التي تسعى إلى نقل الأفكار، بقدر ما تسعى إلى نقل الإحساس الجمالي المحض[2].

---

(١) الاتجاهات والحركات فى الشعر العربي الحديث، ص ٦٩٣.

(٢) فايز مقدسي... مشروع تجريبي خاسر فى القصيدة النثرية، ص ٧٧.



الفصل الرابع
العوامل البنيوية
فى غموض الشعر العربي

المبحث الأول: تشابك الصور

المبحث الثاني: استخدام الرمز

المبحث الثالث: استخدام التناص

الفصل الرابع: استخدام القناع

المبحث الأول

تشابك الصور

تلعب الصورة دوراً مركزياً فى الشعر الحديث. ويكاد الباحثون يتفقون جميعاً على هذا الدور المركزي. وتأتي أهمية تناول الصورة فى شعر الحداثة، بصفة خاصة، من كونها موضوعاً مراوغاً فى معالجته، وذلك لأنه لا يخضع لمنطق ثابت وأصول مقررة يحتكم إليها جميع الباحثين فى نتائج دراساتهم، دون أن تتباين وجهات نظرهم، أو تتعارض فى بعض الأحايين.

والصورة باعتبارها تناولاً فنياً لمكونات النص الأدبي بصفة عامة والنص الشعري بصفة خاصة- جديدة فى الدراسات العربية؛ فهي كغيرها من الدراسات الحديثة فى اتكائها- قليلاً أو كثيراً- على الدراسات الغربية.

هذا- وقد حظيت الصورة – في الثقافة الغربية- بدراسات متعددة؛ فقد عرّفها "غاستون باشلار" بأنها ((بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس))[1].

وهي ترتبط بالخيال الذي يصوغها في حالتي الإنتاج والتلقي، فلا يمكن فهم جوهرها – فى رأي "باشلار"- بعيداً عن انتقالها إلى الوعي باعتبارها نتاجا مباشراً للقلب والروح والوجود الإنساني. والشعر- فى رأيه- يقوم أساساً على الصور التي تتناسل بصورة لا نهائية[2]. فالصورة تحتفظ دوماً بطزاجتها، الأمر الذي يكسبها هوية وحركية خاصتين بها. وتأتي حيوية الصورة من قدرتها على الإشراق وتجاوزها لكل معطيات الإدراك[3].

أما فى الدراسات العربية فإن الصورة الشعرية لم تحظ بالاهتمام الذي يوازي ظهورها فى شعر الحداثة العربية، وحتى الدراسات التي ظهرت فقد غلب عليها الطابع الذوقي أكثر من المحاولة العلمية التي تستند إلى أسس نقدية واضحة. وقد دلل "كمال أبو ديب" على هشاشة الدراسات النقدية – عن الصورة الشعرية فى النقد العربي الحديث- بإهمال

---

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ت. غالب هلسا، (لم أعثر على تاريخ ومكان الإصدار)، ص١٧.

(٢) المرجع السابق ص١٨.

(٣) جماليات المكان، ص ٢٩.



تلك الدراسات شعر "أدونيس" (الذى تبلغ الصورة عنده درجة من الكثافة والإضاءة الداخلية، تذكر بالصورة فى أكثر نماذج الشعر الغربي عمقا)[1].

ومهما يكن من أمر فإن الصورة الشعرية من أهم مكونات الشعر على مر تاريخه؛ فهي التي تجعل من النظْم الذي يجري على الأوزان المقررة شعراً يمدنا بجماله، ويدعونا للتأمل والغوص فى طبقاته المتراكبة. إلا أن تكوين الصورة الشعرية اختلف باختلاف العصور التاريخية، ففي تاريخ الشعر العربي اعتمدت الصورة على بعض المعطيات الفنية التي استخدمها الشعراء لأغراض تزيينية ولتأكيد معانيهم، ولعل الاستعارة والتشبيه هما أبرز العناصر التي استخدمت فى تكوين الصورة فى الشعر العربي القديم.

هذا- وقد وصل الشعر العربي القديم - فى بعض جوانبه- مرحلة متقدمة من التعبير الشعري الذي تجاوز إطار الموازاة بين المشبه والمشبه به ليصل إلى رسم صورة ومشاهد متكاملة وحيّة، يمكن تحويلها إلى لوحات تشكيلية. ومن ذلك قول الأعشى ((بحر البسيط))

ما روضة من رياض الحزْن معشبة ... خضراء جاد عليها مسبلٌ هطل

يضاحك الشمس منها كوكب شرق ... مؤزر بعميم النبت مكتهل

يوماً بأطيب منها نشر رائحة ... ولا بأحسن منها إذ دنا الأصل[2]

كذلك وصل فى بعض نواحيه مرحلة متطورة فى رسم الصورة الحية التي تنبض بالحركة والتوتر العاطفي والنفسي. ولعل صور المتنبي خير ما يعبر عن هذا التطور. ومن ذلك قوله ((بحر الوافر))

على قلق كأن الريح تحتي ... أصرفها يميناً أو شمالا[3]

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية فى الشعر)، ص٢٠.
(٢) ديوان الأعشى (ميمون بن قيس)، شرح مهدى محمد ناصر الدين، (ط دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٨٦م)، ص ١٣١.
(٣) شرح ديوان المتنبي، ج٣، ص٣٤١.



ولكن مع هذا التطور فى الصور التي شهدها الشعر العربي القديم، إلا أن اعتماد تلك الصور على التشبيهات والاستعارات والكنايات...إلخ- ظل قاصراً على توكيد المعنى الذي يُراد التعبير عنه، أي أن الصورة - فى كثير من جوانبها- ظلت بعيدة عن الانفعال النفسي والوجداني والفكري لدى المبدع، فهي وصف للعالم الخارجي دون إحداث تغير فى بنائه. وهذا الاتجاه جعل من الصور لوحات وصفية حصرت أطراف التشبيه فى علاقات توازٍ، وليست علاقات تداخل وتشابك للأشياء والعالم والذات. فالتشبيه في رأي أدونيس ((يجمع بين طرفين محسوسين. أنه يبقي على الجسر ممدودًا فيها بين الأشياء، فهو لذلك ابتعاد عن الأشياء))[1] ولذا فشعر التشبيه ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً لا معانٍ أو وظائف، فالأشياء هي التي تفرض على الشاعر وجودها وتتملكه. لذلك لم يرق التشبيه إلى مرتبة الصورة التي تهدم الجسر الفاصل بين الأشياء، وتوحد بينها وتسمح بتملك العالم[2].

أما الصورة فى الشعر الحديث فقد أوجدت لنفسها منطقاً يحكم تركيبها. فقد عملت على إسقاط الموازاة بين المشبه والمشبه به، أو بين المستعار والمستعار منه[3]. واتجهت - بعد ذلك- إلى توظيف كافة الصياغات العربية: الجملة الاسمية، الجملة الفعلية، النعت والمنعوت، المضاف والمضاف إليه....إلخ. فمن الصور التي اعتمدت الجملة الاسمية قول الشاعر "محمد الطوبي" من التغريبة السابعة:

سمٌّ زهو القطا جدولك

و(المرايا دموع الناس)

تأمَّل حسام الذي جندلك

وانتخب يا فتى طعنة للغناء[4]

أو مثل قول الشاعر:

أين تمضي الغزالة بعد حصار الفضاء لها؟

---

(١) زمن الشعر ص ١٥٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥٤.

(٣) فى القول الشعري، ص١٨٢.

(٤) محمد الطوبي، قصيدة التغربية السابقة، مجلة الكرمل الكرمل، ١٩٨٩م، ع٣١، ص ٩٦.



أين تمضي؟

(السهول كهائن ممتدة)

والنوافذ موصدة حيث حاورت أبوابها كلها[1]

أما الجملة الفعلية فيمكن التمثيل لها بقول محمد جاسم مظلوم:

أنا أرث وهمي

أقايض حقلاً بصفصافة (تستدين الفضاء)[2]

أو فى قول أحمد دحبور:

فى الذهاب إلى السينما

(نطت الأرض)، واجتمعت فى يدي كالكرة

كنت أشكر حصّالتي

وأحب الهواء

وآخذ فى قضمة، نصف كوب الذرة[3]

أما الصفة والموصوف، فيمكن التمثيل لها بقول شوقي عبد الأمير:

على الشرفات غريق، ولى موجة تتكسر فى الحبر، طين من (التعب الأرجواني) وجه أبي والرياح[4]

ومن جهة أخرى فقد أكثر الشعراء من استخدام المضاف والمضاف إليه. ومن ذلك ما ورد في مقطع لأدونيس:

أقفاص تعلو

تعبر فى غابات الصوت

---

(١) محمد القيسي، قصيدة(غمرتك بالحنطة بالياقوت غمرتك)، مجلة الكرمل، ع٣٤، ص٨٨.

(٢) محمد جاسم مظلوم، قصيدة (ساحل الوقت)، مجلة الطليعة الأدبية، (إصدار وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٧م)، ع٢٠١، ص٥٢.

(٣) أحمد دحبور، قصيدة (كسور عشرية)، مجلة الكرمل، ١٩٨٩م، ع٣٤، ص٧٢.

(٤) شوقي عبد الأمير، قصيدة (موجة تتكسر فى الحبر)، مجلة الكرمل، ١٩٩١م، ع٣٠-٣١، ص١٩٦.

في الأفكار وفي الأشلاء

الصخرة ماء

والأعضاء شتاء بارد

والحب نوارس ليلية

تتناسل في (أعشاش الموت)

ولباس واحد[1]

هذه الطرائق التي استخدمها شعراء الحداثة- كما تذهب يمنى العيد- قد فتحت المجال واسعاً أمام إمكانية توليد الصور الشعرية، وتركت الباب مفتوحاً للإيحاء؛ فقد تحررت العلاقة التي تنظم الكلمات - في تشكيلها الصورة - من ارتباطها بوجه الشبه المحدود، وتحركت في طرائقها الجديدة لتكتسب القدرة على الإيهام بالحقيقة واستثارة البحث عنها[2] ولعل من هذه الجهة دخل الغموض على الشعر العربي الحديث، لا باعتباره مشكلة في قدرة الشاعر على الإيضاح، بل هو نتيجة طبعية لتغير أسلوب الشعر، تبعاً لتغير علاقة الشاعر مع الأشياء.

فقد توجه شعر الحداثة العربية بكلياته نحو الصورة باعتبارها المرتكز الأساس الذي يعطيه صفة الشعر. ولما كان الشعر الحديث مغامرة دائمة ومجازفة[3] - كما يذهب رجاء عيد - فقد جاءت الصور التي يحملها صوراً مركبة ومعقدة، ربما أدت إلى تشتيت ذهن المتلقي في لملمة أطرافها.

فالقصيدة الحديثة ضفرت الصور مع بعضها البعض في نسق كلي، هو الذي كون السمة البارزة للنص بعد تخليه عن الإيقاع الخارجي، فأصبح الشعر كأنما هو تفكير عبر الصور التي تتزاحم مع بعضها البعض في نمو ذي مراقي يُحصّن النص من التسطيح، ويعطيه طابع التطور وصولاً إلى وحدته الكلية التي تتشابك فيها الصور وتتداخل لتكون المشهد الكلي الذي يبلوره النص.

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص١٣.

(٢) في القول الشعري ص ١٨٣.

(٣) القول الشعري ص ١٢٢.



والعلاقة بين الصورة والسياق الكلى للتجربة الشعرية- هي التي تستطيع أن تفيض على خفايا النص الشعري؛ لأن هذه العلاقة - في رأي كمال أبوديب- تبلغ حداً من الكثافة والتوتر يمنحان الصورة الفاعلية والتجدد، وذلك من خلال انحلال العالم المألوف للأشياء، ومن خلال الترابطات والتداعيات التي تثيرها فى النفس؛ وذلك بعد إعادة تركيب هذه الأشياء فى صورة جديدة لم نألفها فى تطلعنا اليومي للأشياء[1].

والصورة فى الشعر الحديث لا تأتي لتأكيد المعنى فى نفس المؤلف أو المتلقي، وإنما تأتي لتقدم المفاجأة والدهشة باعتبارها ((تغييراً فى نظام التعبير عن هذه الأشياء))[2]. ومن هذه الوجهة أخذت الصورة أهميتها وتأثيرها فى بناء القصيدة الحديثة؛ حتى صارت - كما يذهب الغذامي- أحد أسس التركيب الشعري، يقول: ((وانتقلت (يقصد الصورة) من كونها طرفا من أطراف التشبيه، يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده فى الذهن، إلى أن أصبحت نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ، لما فى الصورة من دفق شعوري فياض))[3].

ولعل المقطع التالي من قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب خير مثال لتوضيح عمق التداخل بين الصور:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق، الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار فى نهر
يرجه المجذاف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبض فى غوريهما النجوم..
وتغرقان فى ضباب من أسًى شفيف

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي، ص٤٣.
(٢) زمن الشعر ص ١٥٤.
(٣) محمد عبد الله الغذامي، كيف تتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤م، مج٤، ع٣، ج٢، ص٩٩.

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

فالصورة هنا اعتمدت فى بنائها التركيبي الجملة الاسمية (عيناك غابتا نخيل) وغُيِّبت أداة التشبيه "الكاف" (عيناك كغابتي نخيل) وهذا التغييب عمل على هدم المسافة القائمة بين الطرفين (الغابة والعينين) فأصبحت العينان هما الغابة نفسها، وهذا يعني أن وجه الشبه بينهما قويٌّ إلى درجة لا يختل معها التشبيه إذ قُلب. إلا أن هذا التصور الأولى لا يستطيع القبض على عمق هذه الصورة؛ لأن العلاقة بين ((العينين والغابة فى وقت السحر)) تنهض على حدود تأويلية. فما هي – إذن- علاقة العينين بالغابة؟ فمع أن الغابة توحي بـ(الظلام- الامتداد- الرهبة -الخوف..............إلخ)؛ إلا أن الصفة الأكثر جوهرية هي ذلك الغموض الذي يشع منها، ولا سيما فى وقت السحر. فالعلاقة بين العينين والغابة – ربما- تبدو أكثر تبلوراً فى ذلك الامتداد والغموض والسحر الذي يشع من كليهما.

و إذا اعتمدنا هذا التصور نجد أن العينين تبتعدان عن دلالتهما الحرفية التي يؤكدها ظاهر التعبير- وهما (عينا المحبوبة)- إلى دلالات لا تُفهم إلا من تضافر الصور وتشابكها فى نسيج النص (أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر)، فالصورة – هنا- تأكد السحر والغموض اللذين يرتبطان بعالم الليل (القمر)، وفى (عيناك حين تبسمان تورق الكروم) ارتباطٌ بعالم الخصب والإنبات، وفى (ترقص الأضواء كالأقمار فى نهر) استدعاء لعالم المياه، وفى (يرجه المجذاف وهناً ساعة السحر) تتجلى حركة الصياد أو الفلاح فى بكور مواسم الخصب والزراعة.

ثم تتوالى الصور التي تستدعي الماء والغذاء

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب فى المطر

ورددت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر..

مطر...



مطر...

تثاءب المساء والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق فى السهول والجبال

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وفى العراق جوع....إلخ [1]

فمن خلال هذا التضافر لوحدات النص وتشابك صوره بين الأمل والخيبة- يصبح قصر الصورة على علاقة المشبه والمشبه به (عيناك غابتا نخيل) تجفيفاً لثراء النص، وإفقاراً للصورة الكلية التي يرسمها، وحجباً لرؤية الشاعر التي ترتبط بهموم الوطن والناس. فالمحبوبة- فى أنشودة المطر- تتوحد بالوطن؛ وهو العراق، وطن الشاعر، والعينان هما دجلة والفرات اللذان حين يفيضان تتحول الأرض إلى خضرة (عيناك حين تبسمان تورق الكروم).

فالصورة فى النص الشعري الحديث لا تفهم فى عزلتها، بل تتشابك مع غيرها من الصور فى النص لتكون الصورة الكلية التي تتحكم فى بنيته ورؤيته، وهذا التشابك يحتاج إلى وعي يقظٍ من القارئ حتى يصل إلى حوار مع النص، وهذه الطريقة الجديدة فى تشكيل النص الشعري الحديث، جعلت كثيراً من القراء العوام والمختصين يقفون دون مكامن النص وخباياه، وهو أمر سوّق لإذاعة "تهمة الغموض"، وإلصاقها بالشعر الحديث؛ هرباً من محاولة فهمه وتفسيره باعتباره أسلوباً جديداً فى كتابة الشعر.

هذا- وربما اعتمدت الصورة الشعرية الحديثة أساليب كانت معروفة عند القدماء، مثل: التخييل الذي يقوم على التشبيهات والكنايات والاستعارات من خلال مفهومين بارزين، هما: التشخيص والتجسيم، إلا أن النص الشعري القديم لم يذهب بهما إلى حدود مغايرة فى التعبير لخلق عالم بديل، بل ظلا يقدمان عالماً موازياً للعالم الموصوف. كذلك ظل

---

(١) بدر شاكر السياب، الديوان، ط دار العودة، بيروت - لبنان١٩٨٠م، مج١، ص٤٧٤-٤٨١.

يستخدم تلك الأساليب فى مستويات مجزأة لوصف الأشياء، أو الحالات التي لا تذهب أكثر من تأكيد المعنى الموجود سابقاً.

أما النص الشعري الحديث، فقد عمد إلى إيجاد المفارقة - فى أوسع حدودها - لرسم صورة كلية تتكون من عدة صور جزئية، تعبر عن حالة واحدة فى تقلباتها، مثل حالة الحب:

لا تقل كان حبي

خاتماً أو سوارْ

إن حبي حصار

إنه الجامحون

يبحرون إلى موتهم، يبحثونْ

لا تقل كان حبي

قمراً

إنه شرار [1]

أو التعبير عن عدة حالات، أو أشياء ينظم بينها خيط رفيع يشابك الوحدات الصغرى فى نسيج محكم، يتطلب وعياً حاداً من القارئ، حتى يستطيع تتبع مسارات النصّ عبر تعرجاته التي لا تكف عن المراوغة؛ ولذلك لا يفهم النص الشعري الحديث إلا بضم أجزائه بعضها بعضاً.

الوقت بين أرومة الجسد وفوهة الفعل

المكان بين صخرة تسكر وموج يهيئ الساعة

وأنتِ، أيتها النار المسرعة، أبطئي

أنا الطريق والعابر، المرأى والرائي

ولست أحظى بنفسي

(١) أدونيس، الأعمال الكاملة، مج٢، ص ٢٣٣.

وأنتِ (أقصد وقتي الأول) بنفسج

تتدرج بين زرقة الموت وزرقة قصابين

تحلم دائماً تحلم[1]

ومن جهة أخرى فالتعبير- فى نصوص الحداثة- لا يأتي لتأكيد المعنى عبر الموازاة بين الحالة المخيّلة وعناصر التخييل، بل يأتي ليعيد تعريف الحالات أو الأشياء، فتكتسي تلك الأشياء أشكالاً جديدة تبعدها عن المألوف.

كذلك لا يأتي التخييل لتحقيق أغراض فنية تزيينية فى طرائق التعبير، بل يأتي باعتباره وعياً متعمقاً فى الأشياء والعالم، وذلك من أجل القبض على جوهرهما وحقائقهما. ففي قصيدة " تصانيف النهب، لسليم بركات" استخدام لهذا الأسلوب التخييلي للتعبير عن الموت فى حركته المخاتلة، وفى ألفته الغريبة، وفى مشاكساته:

أكلما التقينا جاريَ أيها الموت، فى المنعطف الإسفلتي حييتني

ببوق شاحنتك الصغيرة ؟ أكلما سهرت عن الكلمات أطلقت سراح الحبر ليستقصي الأبديّ كأجير فى الساحة هناك، حيث نجادل النساء اللواتي يتقاسمن سلال الهندباء مع الملائكة[2].

فالموت – فى رؤية سليم بركات الشعرية- يأتي فى مفاجأته الصامتة كشخص حيي، وأحياناً شريكاً مشاكساً

صمتك نقي لكنك شريك ثرثار أيها الموت[3]

فالموت فى تقلباته كائن يتخطى جميع الحيل، والشاعر يسعى إلى الصلح معه بعد فتور المحاورات والحيل، فتور الشاعر وفتور الموت، فكأنما المعركة انتهت بأحد الطرفين إلى الدعوة للصلح:

---

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص٥٢١.

(٢) سليم بركات، قصيدة (تصانيف النهب)، مجلة الكرمل، ع ٣٠، ص٩٥.

(٣) المرجع السابق، ص٩٥.

لكن الآن، أبق جاري، وأطلق نفير شاحنتك محييا كلّما مررت من الطريق الإسفلتي إلى أشغالك، ليستأنس بك اليقين المهجور، الذي يلجم بقصديره الذائب ساحات الحدائق المهجورة، لتستأنس بك فى الوحدة ذاتها التي ترمم بالجصّ تماثيل الغيب المركومة هنا، فى المسافة العتيقة بين بيتنا وبيتك أيها الموت.

ابق جاري نتبادل التوابل ذاتها التي من عظام القرش،

ونتبادل البروق المعذبة كالخلود

ابق جاري نتشارك فى قناة المياه الواحدة

والصحيفة الواحدة

وعلبة التبغ الواحدة

والحبر الجهم

والرجاء الذي يؤنّبه الوقت ذو الغمازتين، أبداً،

كطفل كسر المرآة بأسنانه[1]

هذا- وقد سعى شعر الحداثة لتوظيف كل الوسائل التعبيرية فى الأجناس الإبداعية المجاورة له؛ فقد وظف الشعر الموسيقى. والعلاقة بين الشعر والمسرح تعد من أقدم العلاقات، وقد تطورت هذه العلاقة فى الشعر الحديث تطوراً بيناً، وذلك بغرض توظيف أداة البصر التي اعتمد عليها النص الشعري الحديث لرسم الصور التي تسعى إلى بلوغ المشهد. ومن يقف عند شعر الحداثة سيجد التبادل القوي ما بين المسرح والشعر؛ ففي تجربة أدونيس (علي أحمد سعيد) خير دليل على ذك، فهناك مجموعة كاملة فى المجلد الثاني من مجموعته الشعرية تحمل اسم "المسرح والمرايا" وهي مليئة بالصور والمشاهد والحوار والأحداث. ففي نص " جنازة امرأة" يرسم أدونيس المشاهد والأحداث والحوارات التي تعج بالصور الشعرية:

(مكان على ضفة نهر. قبر مغطى بسقف من القصب

حول القبر ثياب قطنية متعددة الألوان

---

(١) قصيدة (تصانيف النهب) الكرمل، ع٣٠، ص ١٠٥.



جمهور نساء ورجال يجلسون بوقار حزين)

الرجل الأسود (يقف وسط الجمهور إلى جانب القبر مشيراً إلى الميت)

مات وما حولَهْ

ضفيرة عالقةْ

بالأرض محلولةٌ

والأرض رمانةْ

(صمت، إلى النساء)

مات، من العاشقةْ

تغيبُ في حلْمه

تلبس أجفانه

الجوقة (غير منظورة)

الموت وجه شاعر أو كلمةْ

منذورة للأرضْ

الموتُ حضن عاشقٍ

وتمتمةْ

أنّى في عروقه

قصيدةٌ أو نبض

......إلخ[1]

إلا أن اللقاء المتين الذي غير من طبيعة الصورة فى الشعر العربي الحديث- هو ذلك اللقاء الذي تم ما بين الشعر والتشكيل أو الرسم، فالعلاقة بين الشعر والرسم والتلوين علاقة قديمة أشار إليها كبار نقاد الثقافة العربية؛ فقد أشار إليهما الناقدان الكبيران: الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني[2].

---

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص ٩٨.

(٢) انظر البيان والتبيين ودلائل الإعجاز.



فالعلاقة بين الشعر والفن التشكيلي علاقة قوية هي أقرب إلى العلاقة التبادلية؛ فهما يلتقيان فى الصورة الفنية، وذلك من خلال تقديمهما الأحاسيس والأفكار فى صور؛ أي، أنهما يفكران فى صور[1].

ولكنهما - مع هذا الالتقاء- يفترقان فى بعض النقاط التي تنبع من اختلاف مادة الجنسين؛ فالفنون التشكيلية فنون مكانية تعبِّر عن الزمان من خلال المكان، وتجسد فكرتها من خلال المحسوس. وتأخذ الباصرة النصيب الأوفر من تلقيها. أما الشعر فهو فن يتوسل الكلمة التي تُعلق مع جاراتها بطريقة مخصوصة لتشكل الصورة الفنية التي تعبر عن المكان والزمان والمفاهيم عبر عملية التخيل.

ومهما تباعدت المسافة بين الفنين فإنها تقترب بينهما فى الأطر العامة؛ فالتشكيل والشعر يلتقيان فى سعيهما إلى إعادة تشكيل الواقع من خلال تشخيصه، كذلك يسعيان إلى تقديم النماذج الفنية التي يمكن أن تعمم فى كلا الفنين[2].

ومن هذه الوجهة تأخذ الصورة - فى كلا الفنين- سمات تميزها عن الأخرى وتقربها منها؛ فالصورة فى التشكيل يصوغها اللون والخط أو المادة الصلبة (فى حالة النحت)، أما فى الشعر فتلعب الكلمة - من خلال الطاقات التعبيرية التخييلية- الدور الحاسم فى تشيكلها.

ومن جهة أخرى فإن الصورة الشعرية تتمتع بمزايا تفتقر إليها الصورة فى الفن التشكيلي؛ فهي تتوسل عدداً من العناصر المساعدة، مثل: الحركة والإيقاع. ومن جهة أخرى تأتى الصورة فى الفن التشكيلي كاملة أو شبه منجزة؛ وذلك لاحتلالها حيزاً مكانياً محدداً يمكن أن تحيطه الباصرة ضمن منظورها، بينما تعتمد الصورة الشعرية على خيال المتلقي أو القارئ لإعادة تكوينها بجهد لا يقل عن الجهد الذى يبذله المبدع فى صياغتها[3].

---

(١) عبد الله عساف (دكتور)، اللوحة التشكيلية وأثرها فى الصورة الفنية فى شعر الحداثة (شعر السبعينيات فى سورية، أنموذجاً)، مجلة الوحدة، ع ٨٣-٨٢، ص ٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٧-٢٨.

(٣) اللوحة التشكيلية وأثرها فى الصورة الفنية فى شعر الحداثة، ص٢٨.



فالصورة الشعرية تعتمد فى تجسيدها للزمان والمكان والانفعالات وغيرها- على عدد من العناصر التي توحي بها اللغة (المكان، الزمان، العاطفة، الفكر، اللاوعي... إلخ)، وهذا الأمر يتطلب من القارئ جهداً وخيالاً متقدين لإعادة بنائها وتشكيلها.

هذا- وقد اقترب شعر الحداثة العربية من اللوحات التشكيلية، حتى كأن بعض النصوص الشعرية تخطيط للوحات تشكيلية، ويتجلى ذلك من خلال توافر معطيات اللوحة فى النص الشعري؛ فمن السمات البارزة فى اللوحة التشكيلية تكامل المشهد: الإطار، الخلفية، المشهد نفسه. واللوحة التشكيلية من هذا المنطلق لا يمكن الدخول إلى عالمها إلا إذا نظر إليها نظرة شمولية.

وإذا نظرنا إلى شعر الحداثة العربية سنجد تكامل المشهد من أبرز سماته. ففي قصيدة "أمل دنقل" " مقابلة خاصة مع ابن نوح" يتجسد هذا التكامل فى صورة باهرة، إذ يبدأ "أمل" بمشهد الطوفان الذي يكتسح المدينة؛ فيؤدي إلى غمر المباني، وفرار العصافير، وطفو الأوزّ والأثاث ولعب الأطفال فوق الماء، وصعود الفتيات فوق السطوح، وانشراق الأمهات بالماء:

جاء طوفان نوح!

....

المدينة تغرق شيئا.. فشيئاً

تفر العصافير

والماء يعلو

على درجات البيوت- الحوانيت- مبنى البريد- البنوك- التماثيل

(أجدادنا الخالدين) - المعابد- أجولة القمح. مستشفيات الولادة

-بوابة السجن- دار الولاية-

أروقة الثكنات الحصينة

العصافير تجلو

رويداً..

رويداً....

ويطفو الأوزّ على الماء

يطفو الأثاث

ولعبة طفلٍ..

وشهقة أم حزينة

والصبايا يلوحون فوق السطوحْ[1]

والمشهد الثاني في اللوحة هو مشهد الحكماء الذين يغادرون المياه نحو السفينة:

جاء طوفان نوح

هاهم "الحكماءُ" يفرون نحو السفينة

المغنون- سائس خيل الأمير- المرابون- قاضي القضاة

(.. ومملوكه)

حامل السيف- راقصة المعبد

(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)

جباة الضرائب- مستوردو شحنات السلاح-

عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوحْ!

جاء طوفان نوح

ها هم الجبناءُ يفرّون نحو السفينةْ

بينما كنتُ

والمشهد الثالث في اللوحة هو مشهد شباب المدينة الذين تشبثوا بالبقاء من أجل الوطن، يجهدون لإجلاء الماء من أجل إنقاذ المدينة:

كان شباب المدينة

(١) أمل دنقل، ديوان أوراق الغرفة (٨)، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب) ص٧١.



يلجمون جواد المياه الجموحْ

ينقلون المياه على الكتفين

يستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علّهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علّهم ينقذون الوطنْ!

فالنص مليء بالمشاهد الحية والمعبرة، والتي يمكن - بسهولة- تحويلها إلى لوحة فنية، وذلك لما يتمتع به من تكامل فى المشاهد (صورة الفيضان والذعر بين الناس، والمنازل الغرقى، وتشتت الناس إلى عدة فئات: فئة النساء اللائي يتوزعن مابين الغرق وسطوح المنازل، فئة أخرى تهم بالخروج عن المدينة طلباً للنجاة، فئة ثالثة مشغولة بتصريف المياه فى محاولة منها لإنقاذ المدينة).

هذه المشاهد - التي عرضنا لها- تحتاج إلى لمسات فنان تشكيلي ليرسم لنا لوحة بعنوان "الطوفان" يحتل فيها اللون الأزرق الحيز الأكبر فى اللوحة، يتخلله اللون الأبيض، كما تتخلل فقاعات الماء حركة المياه المندفعة. كذلك بإمكان الفنان التشكيلي أن يرسم ملامح الوجوه ما بين الخوف والرعب والتحدي، وحركة الناس والحيوانات يموج بعضهم فى بعض.

كذلك من سمات اللوحة التشكيلية، قيامها داخل إطار محسوس ومرئي ومحدد مكانياً. وهذه السمة- أيضاً- تتوافر فى شعر الحداثة بكثرة؛ حتى كأن بعض نصوص شعر الحداثة تحويل للوحات تشكيلية. ونمثل لذلك بنص "مرايا ترابية" لإبراهيم نصر الذي يجسد صورة الوطن المهزوم بعامل الزمن أو العدو، من خلال قراه ومدنه التي احترقت، والقلاع التي أضحت خالية من الحراس، والشوارع التي سادها الصمت، والسيوف الملقاة التي تنم عن الهزيمة التي وقعت، والريح التي تتجاوب مع الصمت:

فى التراب مدائن

أوغل فيها الرماد



فشردها الوقت عن نفسها

انفرطت شمسها كالنهار الأخير

وأسمائها

فى التراب قلاع بلا حرس

ودروب بلا بشر

وسيوف تفتش عن حدها

فى التراب احتمال لكل الغياب.. وعودتها

فى التراب بلاد مضت

فأتت.. للفلاة الرياح

لتسرد للصمت سيرتها[1]

كذلك من السمات البارزة فى اللوحة التشكيلية استخدام اللون. وهذه السمة تستخدم بكثرة فى النص الشعري الحديث. يقول" محمد عفيفي مطر" مستحضراً اللون الأصفر والرمادي والأحمر والأسود، ليعبر عن مشاهد محددة:

وجوه مصنوعة بصفرة الشمس المعتلة

وغبار الأحذية

عيون تختلط فيها حمرةٌ بصفرةٍ براووق البن المتخثّر

ولا يشبهها شيء إلا عيون الكلاب الميتة فى

مجرور النهر ومستنقعات النتن الدهريّ[2]

(١) إبراهيم نصر الله، قصيدة (مرايا ترابية)، مجلة الكرمل، ع٣٠-٣١، ص ٢٠٧.

(٢) محمد عفيفي مطر، ديوان احتفاليات المومياء المتوحشة، (ط١ دار سينا للنشر- القاهرة ١٩٩٤م)، ص٧٠.



المبحث الثاني

استخدام الرمز

يعد الرمز من أكثر العناصر الشعرية التي لها علاقة مباشرة بظاهرة الغموض فى الشعر بصفة عامة، والشعر الحديث بصفة خاصة، فالرمز- دائماً- هو حجب للمباشرة، واستخدامٌ بديلٌ عن الشيء أو الموضوع المعبر عنه. فالرمز لا يأتي باعتباره موضوعاً خارجياً عن الفن بصفة عامة والشعر بصفة خاصة، فهو عنصر مهم من عناصر الظواهر الجمالية.

والشعر باعتباره تعبيراً جمالياً- لا يمكن امتلاك تصور عنه بعيداً عن النظام التعبيري الرمزي؛ فطبيعة الوعي الشعري – فى علاقته بالظواهر والأشياء المحيطة- طبيعة رمزية، وهي طبيعة – كما يذهب سعد الدين كليب- تتسم بخمس سمات ذات علاقة جدلية، وهي: الذاتية، الحسية، الانفعالية، المجازية، الصورية[1].

هذا- وقد ذهب كثير من الباحثين إلى تعريف الرمز. وقد أتت تعريفاتهم متقاربة فى مضامينها، فالرمز- في رأي وارين ويلك- هو موضوع يشير إلى موضوع آخر، لكن فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه إليه كشيء معروض[2] وهو في رأي سعد الدين كليب: صورة الشيء محولاً إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث تغدو لكل منهما الشرعية فى أن يستعلن فى فضاء النص[3]. وهو فى نظر مصطفى السعدني (إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس)[4] وهو في رأي "سلمى الخضراء الجيوسي" تعمد استخدام كلمة أو عبارة لتدل على شيء آخر، لا بالتشابه، بل بالإيحاء والإشارة[5].

---

(١) جمال الرمز الفني فى الشعر الحديث- سعد الدين كليب (دكتور)- مجلة الوحدة- العدد ٨٣/ ٨٢- ص٣٧.

(٢) رينيه ويليك واوستن وارين، نظرية الأدب، ت. محي الدين صبحي، (ط٢المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م)، ص١٩٦.

(٣) جمالية الرمز فى الشعر الحديث، ص٣٨.

(٤) مصطفى السعدني (دكتور)، البيانات الأسلوبية فى لغة الشعر العربي الحديث، (ط منشأة المعارف- الإسكندرية)، ص ٣٨.

(٥) الاتجاهات والحركات فى الشعر العربي الحديث، ص٧٨١.

أما أدونيس فقد استخدم لغة شعرية عالية فى تعريفه الرمز؛ فهو – فى رأيه:((اللغة التي تبدأ حيث تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهري))[1]. فالرمز فى رؤية أدونيس لا يأتي باعتباره محاولة للابتعاد عن المباشرة، بل يأتي باعتباره وعياً للعالم، فهو ما يتيح تأمل شيء آخر وراء النص فهو على الدوام (معنى خفي وإيحائي)[2].

هذا وللرمز سمات أساسية تكوّن أبعاده الجمالية، أهمها: تقديم العالم والأشياء فى ثوب جديد يختلف عن معرفتنا المباشرة له، لذلك يذهب "مصطفى السعدني" إلى القول بأن الرمز (حيث لا ينقلنا بعيداً عن حدود القصيدة ونصها المباشر، لا يمكن الادعاء بأنه رمز، الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً وراء النص، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء[3].

من هنا يرتبط الرمز بالغموض ضرورة، فالرمز ليس وسيلة لنقل الأفكار، بل هو وسيلة لنقل المشاعر وحالات الوعي المعقدة والنادرة[4]. وتكمن قيمته الجمالية من كون مضمونه غير محدد تحديداً نهائياً. وعدم التحديد هذا يجعل من النص الشعري نصاً محتملاً لدلالات عدة، ومن هنا يأتي الغموض الذي يحتاج إلى وعي بطبيعة الاستخدام الرمزي حتى تتم إزالته عن النص.

والرمز – باعتباره استخداماً فنياً- لا يأتي مقحماً على النص من الخارج، بل تتولد قيمته الجمالية من وروده فى سياق محدد يحكم حركته واتجاهات تأويله، وإلاّ فإنه سيكون مجرد مقولة معرفية تحوّل الرمز من القيمة الجمالية إلى مجال المصطلحات والمفاهيم التي يحكمها الحقل المعرفي الذي تنتمي إليه.

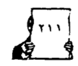
---

(١) زمن الشعر، ص ١٦٠.

(٢) المرجع السابق، ص١٦٠.

(٣) البيانات الأسلوبية فى الشعر العربي الحديث، ص٧١.

(٤) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، (ط٣ دا الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦م)، ص ٢٠٠- ٢٠١.



وقد استخدم الشعر الحديث الرمز بكثرة، بحيث أصبح جزءاً من بنية التجربة الشعرية الحديثة، فحوّلها من وظيفتها التقريرية إلى وظيفة نفسية تسعى إلى القبض على حركة واقع يتشظى باستمرار، وحقائق تنحل وتتشكل بناءً على التوازنات التي يفرضها الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

أما الرموز التي طرحها الشعر العربي الحديث- فهي تتراوح ما بين الرموز الأسطورية والصوفية والتوليدية أو الطبيعية. وقد ذهب بعض الباحثين إلى إدخال الرموز التاريخية ضمن التصنيف، إلا أن الرمز التاريخي له مجال آخر، هو القناع[1]. أما الذهاب إلى إضافة "البنية الرمزية" فهو خلط بين طبيعة الرمز وطريقة استخدامه.

الرمز الأسطوري:

عثر الشعر العربي الحديث- منذ بداياته فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين- على النبع الفياض الذي تقدمه الأساطير، فنهل منها ما أروى طاقاته التعبيرية (الجمالية والوظيفية). ولقد كان للانفتاح على الأدب الغربي بصفة عامة وتجربة "ت.س.إليوت" بصفة خاصة - الدور الأعظم فى اكتشاف ثراء الأسطورة، يقول "حيدر توفيق بيضون": ((ولكن ثمة تفاؤل فى هذا المجال، أن الرمز التموزي لم يأت من فراغ، فهؤلاء الشعراء قد قرأوا الأرض اليباب لإليوت، وقرأوا أسطورة الانبعاث والتجدد))[2].

هذا- وقد تعددت تعريفات الأسطورة، إلا أنها - جميعاً- تلتقي فى أنها تعبير يحمل سمات محددة عن الإنسان والوجود؛ فقد ذهبت الباحثة "سمية الجندي" إلى أن الأسطورة هي منظومة لغوية تحمل منظومة معرفية خاصة بنمط الإنتاج الزراعي[3]. وهذه المنظومة اللغوية- فى رأيها- هي محاولة معرفية لإدخال نظام ما على الوجود والكون والإنسان عبر رؤية شاملة تنظم بها مختلف العناصر الجزئية المكونة له[4].

(١) سوف نقدم دراسة منفصلة عن أسلوب القناع.

(٢) حيدر توفيق بيضون، بدر شاكر السياب (رائد الشعر العربي الحديث)، (ط١ دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان ١٩٩١م)، ص ٨٣.

(٣) سمية الجندي، الأسطورة فى الفكر العربي المعاصر (المدخل إلى علم الميثولوجيا)، مجلة المعرفة (وزارة الثقافة، سوريا ديسمبر ١٩٩٧م)، ع٤١١ ص٧٧.

(٤) المرجع السابق ص ٧٥.



وهي في رأي فاروق خورشيد، محاولة لتفسير ظواهر الوجود وربط الإنسان بها[١]. ويتفق معه "أحمد كمال ذكي" بأنها مجموعة من التفسيرات الخيالية الغيبية التي اقترحها الإنسان الأول فى مواجهاته للكون[٢]. وفى وجهة نظر النفسانيين هي جزء متجاوز من الحياة النفسية الطفلية للجماعة[٣]. أما عند علماء التاريخ والأدب فهي مجموعة من العناصر الحقيقية التي تعبّر تعبيراً يرمز ضمناً إلى مناح الوجود الإنساني وما فوق الإنساني، بعيدة الغور في وجدان الإنسان[٤].

والأسطورة باعتبارها تعبير الجماعات البدائية عن معرفتها بالكون والأشياء- اتخذت لها سمات محددة ميزتها عن غيرها من الأحداث والتعبيرات والشخصيات. وأهم سمة تميز الأسطورة هي السمة الرمزية؛ فالأسطورة بناء رمزي ذو رسالة مميزة، وخطاب خاص يخاطب العقول فى كل عصر وكل آن[٥]. وهذا الطابع الرمزي جعل الأسطورة خطاباً رمزياً يخفي الكثير من الدلالات التي تحتاج إلى تفسير أو تأويل، فبناء الأسطورة الظاهري يخفي- بسبب التكثيف- كثيراً مما هو مسكوت عنه[٦].

ومهما تعددت وجهات النظر حول الأسطورة فإنها – جميعاً- تلتقي فيما ذهب إليه أحمد كمال "بأنها زمرة من الرموز، قادرة على بعث مجموعة من الخبرات القديمة إلى محيط الشعور"[٧].

---

(١) فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)، (سلسلة عالم المعرفة، وزارة الثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس٢٠٠٢م)، كتاب رقم (٢٨٤)، ص٢٠.

(٢) أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر العربي الحديث، مجلة فصول مج١ (قضايا الشعر العربي)، يوليو ١٩٨١م، ع (خاص)، ص ٩١.

(٣) كمال إبراهام (دكتور)، التحليل النفسي والثقافة (مجموعة علم الإنسان)، ت. وجيه أسعد، (منشورات وزارة الثقافة السورية (دراسات فكرية ٤١) ١٩٩٨م)، ص٤٠.

(٤) الاتجاهات والحركات فى الشعر العربي الحديث ٧٩٥.

(٥) طلال حرب(دكتور)، معجم أعلام الأساطير والخرافات، (ط١ دار الكتب العلمية- بيروت ١٩٩٩م)، ص٥

(٦) التحليل النفسي والثقافة، ص ١٧.

(٧) التفسير الأسطوري للشعر العربي الحديث ص ٩٢.



ويتميز الرمز الأسطوري بأبعاد ثورية تعمل على فتح الطريق للتعبير؛وذلك من أجل اصطياد التجارب الحية التي تساعد على تقديم رؤى عميقة عن الحياة، وتزيد من تعميقها فى تلك التجارب؛ وذلك لفتحها آفاق التفكير أمام العقل البشري[١].

هذا- ولما كانت الأسطورة تعبيراً رمزياً كثيفاً - كان لا بد من أن ترتبط بالغموض ضرورة؛ فهي عبارة عن لغة شعرية محملة بأحلام باطنية، وخلجات غامضة، واتجاهات لا شعورية؛ فهي لذلك - كما تذهب "نهلة حمصي" - (طرحت مسألة الغموض الذي يقف بين العمل الشعري والقارئ)[٢].

والأسطورة عندما استخدمت في الشعر العربي الحديث استُعملت باعتبارها بعداً فنياً يضفي الجمال على العمل الشعري، وبعداً وظيفياً يعمق رؤيته، إلا أن القراء- كما يذهب عبد الله الغذامي - لم يفهموا ذلك الشعر الحديث المحمل بالأساطير، وقد أرجع عجز القراء عن فهم الشعر الحديث إلى سببين: السبب الأول هو استخدام الشعراء لأساطير بعيدة عن بيئة القارئ أو المتلقي العربي، مثل أساطير: أدونيس، تموز، سيزف؛ فهذه الرموز فقدت - فى رؤيته- الوظيفة الأساسية لها؛ وهي استثارة المخزون العاطفي والنفسي في وجدان القارئ. أما السبب الثاني فهو اعتياد القارئ على الاستعارة الواضحة التي تقوم على المقارنة المباشرة بين حالتين[٣].

ومن الأسباب التي أدت إلى تهمة الغموض التي وجهها القراء للشعر العربي الحديث- الجهل بالثقافة الأسطورية، يقول إبراهيم عبد الرحمن: ((وقد دعاه (يقصد عبد القادر القط) إلى كتابة هذا الفصل أمران: أحدهما، أن ((الثقافة الأسطورية)) القديمة تكاد تكون عنصراً غائباً عن ثقافة المحدثين من قرّاء الشعر الجديد ونقاده على السواء، وهو أمر يؤدي إلى عدم فهم هذه الأشعار من ناحية، والعجز عن معرفة دلالتها الرمزية من ناحية أخرى. والأمر الثاني، أن الجهل بهذه الثقافة الأسطورية قد ساهم فى خلق قناعة عامة لدى

---

(١) نهلة حمصي، الصنعة والتصنيع فى الشعر العربي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، ١٠ ع ٩ مايو ١٩٨٠م، ص ٤٠.

(٢) الصنعة والتصنيع في الشعر العربي الحديث، ص٤٠.

(٣) كيف تتذوق قصيدة حديثة ص ٩٩-٩٨.



كثير من المحدثين بغموض الشعر الجديد بسبب إيثاره الرموز الأسطورية على ما عداها من وسائل الرمز الأخرى))[1].

هذا - وظاهرة الغموض باعتبارها قضية أسلوبية، لا يمكن تفسيرها بعيداً عن فهم الأسطورة ودورها فى الشعر العربي الحديث، وهذا الفهم يتطلب ثقافة متميزة تتجاوز مسألة القراءة العامة أو الاستهلاكية إلى قراءة تحليلية نقدية واعية؛ لأن الأسطورة تختزن وعياً مكثفاً، يحتاج إلى عملية تأويل متعمقة.

ومن جهة أخرى فقد استخدم الشعر العربي الحديث- فى أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته- الأسطورة بكثرة. ومن أوائل الذين استخدموا الأسطورة: بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البيّاتي، أدونيس، أحمد عبد المعطي حجازي، وغيرهم.

ففي شعر السياب يستطيع الباحث أن يؤرشف قاموساً كاملاً للأساطير من تلك التي وردت فى ديوانه. ففي قصيدة " المومس العمياء" وحدها نجد ما لا يقل عن عشر أساطير (ميدوزا- أهل بابل - أوديب - جوكست - طيبة- أبو الهول - أفروديت - فاوست - هيلين - أبوللو- يأجوج). ويتضح ذلك الأمر من خلال هذه المقاطع الواردة فى قصيدة " المومس العمياء"[2].

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة... مثل أغنية حزينة

وتفتحت كأزاهر الدفلي مصابيح الطريق

كعيون "ميدوزا" تحجّر كل قلب بالضغينة

وكأنها نزر تبشر "أهل بابل" بالحريق

وفى مقطع آخر:

---

(١) إبراهيم عبد الرحمن محمد (دكتور)، مناهج نقد الشعر فى الأدب العربي الحديث، (ط١ دار نوبار- القاهرة ١٩٩٧م) ص ١٤٠.

(٢) المقاطع من قصيدة المومس العمياء الواردة فى ديوان بدر شاكر السياب مج١ ص ٥١٥-٥٠٩.



من هؤلاء العابرون

أحفاد "أوديب" الضرير، ووارثوه المبصرون

"جوكست" أرملة كأمس، وباب "طيبة" ما يزال

يلقى "أبو الهول" الرهيب عليه من رعب ظلال

والموت يلهث فى سؤال

باق كما كان السؤال، ومات معناه القديم

من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه

وما الجواب؟

"أنا" قال بعض العابرين

وفى مقطع آخر:

المال "شيطان" المدينة

لم يحظ من هذا الرهان، بغير أجساد مهينة

"فاوست" فى أعماقهن يعيد أغنية حزينة

المال شيطان المدينة رب "فاوست" الجديد

جارت على الأثمان وفرة ما لديه من العبيد

هذه الأساطير الواردة فى المقاطع السابقة جزء من مجموعة الأساطير التي أوردها السياب فى قصيدته المومس العمياء وهي أساطير لم تكن مندرجة فى لغة التخاطب اليومي أو التعليمي أو الثقافي العام، فلذا هي محتجبة الدلالات التي تحتاج إلى تفسير، وهذا التفسير لن يطوله المستمع أو القارئ ما لم يلجأ إلى الشروحات في قواميس الأساطير. ومن هنا يأتي ضمور الاستثارة الوجدانية الانفعالية التي هي مدخل التواصل مع النص الشعري؛ فالقارئ إذا لم يعرف أن " ميدوزا" هي واحدة من ثلاث أخوات- حوّلتهن "أثينا" بدافع الغيرة إلى وحوش ضفائرهن من الأفاعي، ونظرتهن تحول الإنسان الناظر إليهنّ إلى حجر[1] - لا يستطيع أن يربط السحق الذي تمارسه المدينة الحديثة على الإنسان- بالأسطورة.

---

(١) معجم أعلام الأساطير والخرافات، ص ٣٠٧.

كذلك المقطع الذى ورد فيه اسم "أوديب"، فإن القارئ لا يستطيع فهمه إذا لم يعرف أسطورة "أوديب"[1] التي تحيل إلى رمز الروح الإنسانية المعذبة الذات والمرهقة بنزاعاتها النفسية، وعلاقتها بأسطورتي "جوكست" و"أبي الهول".

كذلك استخدم "أدونيس" فى قصيدته "مرآة لأورفيوس" قناعاً أسطورياً ليعبر عن الدور النضالي والمناضل الذي ينجح في تهدئة الألم ولكنه لا يستطيع إزالته؛ لعدم قدرته على تجاوز ما يعتوره -هو نفسه- من نقص:

قيثارك الحزين أورفيوسْ
يعجز أن يغيّر الخميرة
يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة
فى قفص الموتى سرير حب يحنّ أو زندين أو ضفيرة
يموت من يموت أورفيوس
والزمن الراكض فى عينيك
يكبو، وفى يديك
ينكسر القيثار
ألمحك الآن على الضفاف
رأساً وكل زهرة غناء
والماء مثل صوتٍ
أسمعك الآن أراك طفلاً
يفرُّ من مداره
ويبدأ الطواف [2].

(١) أوديب: هو ابن ملك طيبة، تنبأ العراف لأبيه بأنه سيولد له ابن يقتله، لذلك رماه فى جبل بعد مولده، فوصل إلى كورنثيا فرباه، وعندما تنبأ له العراف بمصيره خاف وفر، وفى الطريق قابل والده - دون أن يعرفا بعض- فتشاجرا فقتل أوديب أباه، وتوجه إلى مدينة طيبة، وفى الطريق حل لغز السفنكس "أبوالهول"، فتزوج الملكة جوكست لإنقاذه المدينة من السفنكس دون أن يعرف أنها أمه، وتوِّج ملكاً. ثم اكتشف الاثنان الحقيقة؛ فشنقت جوكست نفسها، واقتلع أوديب عينيه، ونفى نفسه تساعده ابنته أنتيغون. وغدا أوديب-عندها- رمزاً للروح الإنسانية المعذبة. المعجم.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس مج٢، ص ١٩٥-١٩٤.



ففي قصيدة "مرآة أورفيوس" لن يستطيع القارئ امتلاك رؤية النص ما لم يتعرف على أسطورة "أورفيوس" [1]؛ فمن غير معرفة "أورفيوس" باعتباره رمزاً للمناضل الذي ينجح في تهدئة الألم ولكنه لا يتوصل إلى إزالته فيموت، وما لم يعرف أن أورفيوس نفسه ضحية عدم قدرته على تجاوز ما يعتوره من نقص- فإن القارئ لن يستطيع التواصل مع النص، الذي - مع استخدامه للأسطورة- يأتي استخدام رمز القناع ليشعب روافده؛ الأمر الذي يكلف القارئ معرفة أوسع بواقع التشابه ما بين الشاعر وعصره وأوروفيوس وعصره.

الرمز الصوفي

الصوفية- كما يذهب معروف الكرخي- هي الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق[2]. والأخذ بالحقائق يعني تجاوز ما هو عرضي وصولاً إلى الجوهر، وهذا البحث عن الجوهر يتطلب لغة عالية التجريد والتكثيف.

واللغة الصوفية لغة شفافة تسعى إلى التعبير عن قضايا غير محسوسة، وهي تتصل بالأبعاد الروحانية التي يكابدها المتصوف من أجل الوصول إلى مراقي متقدمة من التبصر والكشف والإضاءة. وهي- لذلك- لغة تنتج معرفة تتصل بمصادر الإلهام والكشف والفناء والحلول. ولما كانت هذه القضايا غير محسوسة كانت اللغة التي تجترحها- لغة توغل في التجريد والترميز ضرورة.

هذا- ولما كانت مصادر المعرفة الصوفية تعتمد الإلهام والكشف والحدس- عبر صفاء القلب- وغير ذلك من المصادر التي لا تعتمد على الأحكام العقلية والمنطقية- كانت

---

(١) موسيقار أسطوري يستطيع تهدئة العناصر الطبيعية بموسيقاه ويفتن النباتات والحيوانات ويسحر الناس والآلهة. لدغت زوجته حية فماتت؛ فنزل إلى الجحيم وأقنع بموسيقاه ملك الجحيم بإعادة زوجته إليه، شرط ألا ينظر خلفه، فوافق ومضى وزوجته تلحق به حتى إذا وصل باب العالم السفلي التفت ليتأكد من زوجته فضاعت منه إلى الأبد.

(٢) أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية، (ط بولاق ١٢٨٤ ص ١٦٥). عن ر.ا.نيكلسون، الصوفية في الإسلام، ت: نور الدين شريبة، (ط مكتبة الخانجي- مصر ١٩٥١م) ص١.



المعرفة الصوفية تتسم بطابع الغموض والإيحاء والسحر؛ سواء أكانت شعراً أم رؤًى أم خواطر وأدعية ومناجاة. ومن أمثلة تلك اللغة الرامزة كتابات "محمد بن عبد الجبار النفّريّ" فى كتابه "المواقف والمخاطبات" و"ابن عربي" فى شعره ونثره و"ابن الفارض" و"السهروردي" وغير هؤلاء من المتصوفة الذين أوغلوا فى اللغة الباطنية. يقول "ر.أ.نيكلسون": ((والنِّفريّ قلَّما يسوق القول واضحاً كما ساقه هنا فى هذا الرمز، مع ذلك الوضوح، فأنا أتخّيل أن قلة من القراء الذين يرون أن الشروح الموضوعة بين قوسين زائدة عن الحاجة أصالة. وهذا هو الرمز))[1].

ففي كتاب المواقف والمخاطبات لغة تتميز بدرجة عالية من الغموض، وتتمتع بشعرية عالية تقوم على الانزياح عن لغة التخاطب أو الفن التقريري. فتجربة النِّفريّ النثرية - كما يذهب أدونيس- تجربة تنهض على الرموز والإشارات والتلويحات، ونص النِّفريّ يقول أكثر مما تقول ظاهر كلماته[2].

هذا- وقد توجه شعراء الحداثة إلى اللغة الصوفية، مستفيدين من قدراتها التعبيرية التي تتميز بالقدرة على الغوص عميقاً من أجل السيطرة على بعض التجارب الباطنية التي تفلت من سيطرة قوانين العقل والتسلسل المنطقي المبرهن.

ولما كان الشعر العربي الحديث - فى أعرض تياراته بعد خمسينيات القرن العشرين- متأثراً بالمذاهب الغربية، ولاسيما السريالية التي عملت على إحياء اللغة الباطنية من خلال اعتمادها على اللاشعور - فقد انتبه كثير من شعراء الحداثة- خاصة الذين تأثروا بالثقافة الفرنسية- إلى وجود هذه الملامح السريالية فى التراث العربي، بل ذهب بعض الباحثين إلى إرجاع أصول مذاهب الحداثة الغربية - خاصة التيارات ذات التوجه الباطني- إلى ثقافة الشرق بصفة عامة، والموروث الصوفي الفلسفي بصفة خاصة. ولعل ما قام به أدونيس من دراسات مقارنة بين الصوفية والسريالية خير دليل على ذلك.

---

(١) الصوفية في الإسلام، ص٧٥.

(٢) الصوفية والسريالية ص ١٨٥.



ومن جهةٍ أخري فقد ذهب شعراء الحداثة ونقادها إلى إيجاد روابط قوية ما بين لغة الشعر ولغة التصوف. يقول محمد مصطفى هدّارة: ((لم يكن الشعر بلغة من اللغات، أو فى زمن من الأزمان بعيداً فى بعض ما يخوض فيه الشعراء عن المفهوم الإنساني العام للتصوف، بوصفه استبطاناً منظماً لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود العقلي للأشياء))(1).

واللغة الصوفية التي توجه نحوها شعراء الحداثة- هي لغة رمزية تجريدية تسعى إلى استيعاب معاناة الشاعر الوجدانية؛ لذلك فهي تكتسب خصائص تلك المعاناة، وتتحول من لغة تقريرية إلى لغة كشف وتبصّر وإضاءة لموضوعها، فتصل إلى مرحلة يصعب فيها التفريق ما بين اللغة التي تعبر عن إشراقات المتصوفة واللغة التي تعبر عن إشراقات الشعراء؛ وذلك للمشابه القويّة بين التجربتين(2).

هذا- وقد توجه شعراء الحداثة إلى توظيف مستويات متعددة من أدبيات الصوفية، مثل: الشخصيات، الأحداث، المواقف، الأفكار، الرؤى، الحالات..إلخ. وهم في ذلك تقمصوا لغة الصوفية، حتى كأنهم أصبحوا من منسوبيها. فهذا هو "الفيتوريّ" ذو الميول الاشتراكية يتوجه نحو الوجود الصوفي فى لغة مليئة بالغموض والأسرار:

فى حضرة من أهوى، عبثت بي الأشواق

حدّقت بلا وجه، ورقصت بلا ساق

وزحمت براياتي، وطبولي الآفاق

عشقي يفنى عشقي

وفنائي استغراق

مملوكك لكنى...

سلطان العشاق (3)

---

(1) محمد مصطفي هدّارة، النزعة الصوفية فى الشعر العربي الحديث، مجلة فصول مج1، ع4 (خاص)، ص107.

(2) البيانات الأسلوبية فى الشعر العربي الحديث، ص99.

(3) الفيتوري (محمد مفتاح الفيتوري)، الديوان، (ط1 دار العودة، بيروت - لبنان، 1979م)، المجلد الأول.



فالنص يتشكل من لغة تخرج على العرف السائد فى إسناد الكلام لجهات اختصاصه (حدّقت بلا وجه)، (ورقصت بلا ساق)؛ فهذان التعبيران لا يفهمان بعيداً عن معرفة مصادر المعرفة الصوفية، ودور الحدس فى نظر الصوفي. فمصادر المعرفة الصوفية تعتمد على القلب والبصيرة والحدس، وذلك من خلال الصفاء الذي يبلغه الصوفي بعد مجاهدات كبيرة يبذلها. أما تعبيره (عشقي يفنى عشقي) فإنه لا يفهم بعيداً عن معرفة نمو تجربة الصوفي التي تتدرّج في مراقيها حتى تصل إلى مرتبة الفناء والحلول.

وأحياناً يستخدم الشعراء الشخصية نفسها، مثل ما فعل أدونيس مع "الغزالي"، وصلاح عبد الصبور مع "بشر الحافي" و"الحلاج"، ومحمد عبد الحي مع " الشيخ إسماعيل صاحب الربابة"، فجميع هذه الشخصيات غالباً ما يتخذها الشاعر قناعاً للتعبير عن رؤيته. ويتجلى هذا التوجه فى قصيدة صلاح عبد الصبور "مذكرات الصوفي بشر الحافي" التي تعبر عن رؤية صوفية تدين التكالب على الدنيا، وهبوط السلوك الإنساني إلى الغرائز الحيوانية التي تطحن الإنسان. ويأتي التعبير في لغة رمزية استبدالية:

شيخي بسام الدين يقول

يا بشر اصبر

دنيانا أجمل مما تذكر

ها أنت ترى الدنيا

من قمة وجدك

لا تبصر إلا الأنقاض السوداء

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن

يلتف على الإنسان الكركي

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب

عجباً[1].

---

(١) صلاح عبد الصبور، الديوان، (ط دار العودة، بيروت - لبنان، ١٩٧٧م).

وأحياناً يستخدم الشاعر الرؤى والحالات فى لغة أكثر إيحاءً. فها هو أدونيس يستخدم اللغة الرمزية الصوفية للتعبير عن بعض الرؤى والتحولات التي حدثت له فى سلوك الطريقة.

وقفت يدٌ على رأسي تحمل فأساً
أخذت تهدمني كأنني جدار
ثم جاءت يدٌ بنتني عضواً عضوا
وسمعت صوتاً: أنت الآن لا ينحجب شيء عنك
وخيّل إليّ
أنني أدحرج الظلمة بأصابعي
أراعي الشفق وأراعي جناحي
أبقى أياماً فى حال الفناء
يغمرني التراب
وينبت عليّ العشب [1]

فتحطيم الرأس هو تحطيم للمعرفة العقلية التي تعتمد على الأدلة العقلية والتسلسل المنطقي. واليد التي بنته هي مصدر المعرفة التي وجهته نحو المعرفة الحقّة التي تتمتّع بالقدرة العالية على الكشف والتجاوز.

الرمز التوليدي:

يعد الرمز التوليدي من أكثر الرموز انتشاراً فى الشعر العربي الحديث، ولعل هذا الانتشار يرجع- في أحد أبعاده- إلى الحرّية التي يتيحها الرمز التوليدي للشاعر؛ فالرمز التوليدي يتمتّع بميزتي التبدّل والوفرة، إذ إن جميع المسميات فى اللغة متاحة للشاعر الذي يقوم بتفريغها من دلالاتها الموروثة، ثم يعيد شحنها-بعد ذلك- بدلالات جديدة تعبّر عن الموقف الذي يريده الشاعر.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، مج٢، ص٧٠٢.



هذا- وقد لجأ شعر الحداثة إلى مفردات ذات سمات داخلية تؤهله للدخول فى التجربة الجمالية، مثل: الريح، المطر، الحجر، النار، الملح، الجليد، الزيتون، الحمام، الحصان.. إلخ. يقول جبر إبراهيم جبرا فى حديثه عن الرموز التي استخدمها السياب: (يخيّل إلى أن بدر مُوفّق إلى الصور التي تجسّد حسّه الصراعي بين الظلام والنور فى فترته الوسطي التي تمتد ما بين (١٩٥٤-١٩٦٠) عندما أوجد تلك الرموز التي أصبحت تدل، لا على شعره فحسب، بل على شعر الكثيرين من زملائه، وشعر العشرات من مقلديه: المطر، الرعد، الخبز، السنابل، الشقائق، النهر بمائه ومحاره، القرية، الصليب، الجلجلة، القبر، القيامة، الخنزير، الجواد الأشهب)[1].

أحياناً يلجأ الشعراء إلى رموز لها انغراسٌ في الذاكرة الجمعية للأمة العربية، مثل: الريح، المطر، القُمَّل.والريح- من بين تلك الرموز- لها ارتباط قويٌّ بالدمار "ريح صرصرٍ عاتية". والمطر ارتبط بشوق الإنسان العربي -الدائم- إلى الجنّة المخضرّة؛وذلك لوجوده في بيئة صحراوية تقل فيها نسب الأمطار إلى درجة الانعدام. والقمّل ارتبط بأدوات الفتك التي تنزل بالطغاة.

أمّا رمز الريح فقد استخدم- عند أغلب الشعراء- بذات الدلالة التي عُرفت بها الريح في الذاكرة الجمعية باعتبارها رمزاً للدمار والخراب. يقول السياب:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق فى السهول والجبال

لم تترك الرياح من ثمود.. فى الوادي من أثر [2]

وعند أدونيس تأتى الريح رمزا للعقاب الذى ينشر الفزع من شدة الهول:

وشوش قدمي أيها البذار الوحشيّ

تمتم تآبينك فى أذني أيها الرعد

الصاعق يقبل فى قدمي طفل

---

(١) جبرا إبراهيم جبر، الرحلة الثامنة (دراسات نقدية)، (ط٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت١٩٧٩م)، ص١٨.

(٢) بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، ص٤٧٧.



وفى تخاريم الريح يرتسم الهول

.. ظلاً يضرب فى براري أحشائي [1]

والريح تصبح أحياناً أداة فتّاكة في أيدي الطغاة

وكان له وحده

البحر وخزائن الريح وها هي الفيلة تسجد له وحده

برؤوسها وخراطيمها

وفى قوله:

دخل البهلول في فصل النباتات، فأحيا

وله الأرض وكان المهرجان

ورق الصفصاف منديلٌ وللرّيح يدانْ

إنه البهلول فى أعراسه

ملك

كرسيه الأرض وتعطيه الرياح الصولجان [2]

وأحياناً يستخدم أدونيس الريح باعتبارها رمزاً إيجابياً:

حرري أهدابك من الدمع

استسلمي لماء آخر

لست الحلم ولا العين

لست حكمة لي حكمتي أن للريح ثمراً

يغذى أيامي [3]

---

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص٥٣٠.

(٢) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص (٣٤٨-٣٤٩).

(٣) المرجع السابق، ص ٨٥٢.

وهنالك بعض الرموز التي ارتبطت بظروف سياسية محددة. ولعل الحجر- فى ارتباطه بالثورة الفلسطينية- يعد من أكثر الرموز التي وجدت حظّها في التعبير الشعري. فالحجر أصبح فى الشعر الفلسطيني مفردة أساسية لها القدرة على استدعاء أمجاد تمتدّ عميقاً في التاريخ، وترتبط ارتباطاً قوياً بلحظة الصراع الحاضرة، وذلك في مواجهة تحمل - فى ذاتها- مفارقة تُعدُّ من صميم الفعل الإبداعي.

فالحجر يتحرك وينفجر غضباً عند محمود درويش:

تتحرك الأحجار

هذا ساعدي متمايلٌ كالرعب

ليس الرب من سكان هذا القفر

هذي ساعدي تتحرك الأحجار[1]

وفى قوله:

أنا الحجر الذي مسته زلزلة

رأيت الأنبياء يؤجّرون صليبهم

واستأجرتني آية الكرسيِّ دهراً[2]

والحجر يتحول من يباسه إلى رمز من رموز الخصب والأمل المرتجى؛ فالأطفال يرسمون الأحجار بجوار الأشجار والأشعار. يقول معين بسيسو:

طفل يكتب فوق جدار

طفل نبتت بين أصابعه النار

أيتها الخوذات البيضاء حذار

من طفل يكتب فوق جدار

يكتب بعض الأحجار

---

(١) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، (ط١٤ دار العودة - بيروت ١٩٩٤م)، ج١، ص٤٨٣.

(٢) المرجع السابق ص ٤٨٤.



وبعض الأشجار

وبعض الأشعار [1]

والحجر يتحول عند أدونيس إلى رمز له القدرة على التشكُّل في منازل الأمن والجمال والخصب:

حجرٌ يحمي نهد الحبلى

حجرٌ يسكر

يترنّح في أهداب الشاعر

ويصير يمامة

ترقد فى أهداب الشاعر

حجر يسهر

ويصير ستائر

تتدلى حول جبين الشاعر

ويصير غمامة [2]

ومع هذا التوجّه إلى رسم الحجر باعتباره رمزاً جمالياً يرتبط بالأمل- إلا أن للحجر وجهاً كالحاً فى الشعر العربي الحديث، فهو يرتبط بالعقم عند كثير من الشعراء. يقول محمود درويش:

لماذا نحاول هذا السفر

وقد جردتني من البحر عيناك

واشتعل الرمل فينا

لماذا نحاول؟

والكلمات التي لم نقلها

(١) معين بسيسو، قصيدة (دائرة الطباشير الفلسطينية)، عصافير على أغصان القلب (أشعار فلسطينية)، إعداد صفاء زيتون (ط١ دار الفتى العربي- القاهرة ١٩٨٣م)، ص ١٤٤.

(٢) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص٢٢٦.



تشرّدنا

وكل البلاد مرايا

وكل المرايا حجر

لماذا نحاول هذا السفرْ ؟[1]

والحجر عند أدونيس يأتي باعتباره النهايات المزعجة التي يصطدم بها الإنسان أنَّى توجّه:

اخرج أيها الطفل، إلى الحجر

كل شيء يقودك إلى الحجر

الرمادي الأبيض الأحمر الأزرق

الخمري الجادي[2]

---

(١) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مج١ - ٤٦٥.

(٢) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص٦٨٤.



المبحث الثالث

استخدام التناص

لم يعد الشاعر العربي الحديث يتعامل مع النص الشعري كما كان يتعامل معه رصيفه في العصور القديمة، فقد تسلّح الشاعر الحديث بثقافة واسعة، ومعرفة متعددة الروافد أدّت إلى إحداث تحولات نوعيّة في وعيه، الأمر الذي قاد إلى تحول جذريٍّ في بنية النص الشكلية والمضمونية، إذ لم تعد القصيدة - كما يذهب العلاّق- "عملاً بسيط التكوين، بل هي نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر، لعل أهمها ذاكرة الشاعر، وما تجيش به من مخزون معرفي وجدانيّ"(١).

فالنص الشعري لم يعد ذلك التشكيل اللغوي المنعزل فى أقانيمه الخاصة، بل هو تمددٌ مستمرٌ نحو النصوص المجاورة، وفضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددةٌ، وتتعارض. فهو - كما يذهب رولان بارت - "نسيجٌ من اقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة"(٢).

فالنص الشعري يتمازج ويتشكّل من عدد من النصوص القارة فى ذاكرة الشاعر. ولعل الانتباهة الواعية التي قدمها "عنترة بن شداد" تنمّ عن معرفة متجاوزة لعصرها؛ لتطرح قضية من قضايا القرن العشرين فى تلك المرحلة المبكّرة من تاريخ الإنسانية، وذلك فى قوله:

هل غادر الشعراء من متردّم ... أم هل عرفت الدار بعد توهّم(٣)

فهذه الرؤية التي حملها الشاعر الجاهليّ لا تختلف عما ذهب إليه نقاد القرن العشرين فى حديثهم عن تداخل النصوص أو التناص أو النص الغائب. فالتناص هو ظاهرة حديثة

---

(١) علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، (ط١ .دار الشروق، عمان- الأردن١٩٩٧م)، ص ١٣١.

(٢) رولان بارت، درس السيميولوجيا ت.عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، (ط٢ دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب)، ص٨٥.

(٣) ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، ق. أحمد محمد شاكر، (ط١ دار الحديث، القاهرة ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م)، ج١، ص٢٥٢.



التناول فى الثقافة العالمية بصفة عامة والعربية بصفة خاصة. وتعد جوليا كرستيفا من أوائل الذين انتبهوا إلى التداخلات والتقاطعات النصية داخل الأعمال الأدبية، فأطلقت على هذه الظاهرة مصطلح التناص (Intertexuality)(١).

ومن أبرز الذين تناولوا التناص رولان بارت، وذلك من خلال تناوله لمفهوم الكتابة التي تنهض بعد موت المؤلف: "ليس هناك نحو للنص، وبالرغم من ذلك فهو نسيج من الاقتباسات والأحداث والأصداء، وأعني من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله. إن التناقض الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أبداً أن يعتبر أصلاً للنص. إن البحث عن أصول الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار"(٢).

أما التناص فى النقد العربي الحديث فهو من المصطلحات المحدثة، فالتناص- كما يذهب عبد الواحد لؤلؤة- لم يتجاوز تاريخ ظهوره بدايات الثمانينيات من القرن العشرين. لذلك ما زالت وجهات النظر حوله تتباين وتضطرب؛ لا فى تحديده باعتباره مصطلحاً يحيل إلى مفهوم محدد، وإنما من حيث الممارسة والتطبيق.

أما التناص من حيث المفهوم فقد اتفق معظم النقاد العرب على ضبطه بدقة متناهية. يقول عبد الواحد لؤلؤة هو: "تداخل النصوص ببعضها عند الكتاب أو الشاعر، بخاصة، طلباً لتقوية الأثر. وتوسّعاً في القول بالإحالة على نصوص أخرى"(٣).

أما محمد مفتاح الفيتوري فقد عرفه بأنه " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، بمتص لها، يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، محوّل لها بتمطيطها أو تكثيفها، بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها، أو بهدف تعقيدها"(٤).

---

(١) علم النص، ص٧٨.
(٢) درس السيميولوجيا، ص ٦٣.
(٣) عبد الواحد لؤلؤة (دكتور)، من قضايا الشعر العربي المعاصر (التناص نع الشعر العربي)، مجلة الوحدة، ع ٨٢-٨٣، ص١٤.
(٤) محمد مفتاح الفيتوري (دكتور)، استراتيجية التناص (تحليل الخطاب الشعري)، (ط١، دار التنوير، بيروت - لبنان ١٩٨٥م)، ص ١٢١.



أما عبد الله أبو هيف فقد ذهب إلى أنه " تفاعل النصوص وتداخلها... انطلاقاً من كونه مكوّناً من مكونات البناء النصيّ والاشتغال النصيّ"[١]. أو هو: " ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة"[٢].

جميع هذه التعريفات اتفقت حول مفهوم التناص، وهو أن التناص يقوم على مبدأ العلاقة التي يحملها النص المنظور إليه مع غيره من النصوص، سواء أكانت تلك النصوص تاريخية أم محايثة، دينية أم أسطورية أم إبداعية؛ فالشاعر يحمل مخزوناً معرفيّاً، يستمده من قراءاته المتعددة فى الموروث المحلي أو العالمي. لذلك حين يكتب نصاً شعرياً، سينعكس هذا الموروث على بناء نصه الشكلي والمضموني. فذاكرة الشاعر- في رأي "العلاق" - أشبه بـ"البئر الشعرية التي تمتلئ بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية، والتي لا تنجو كتابة القصيدة من النهل منها، وينعكس مخزونها في النص عبر مراياه المتشكلة صياغة وأبنية وتقنيات"[٣].

والعلاقة بين النصوص يظهر فيها مبدأ الإحالة أو الإشارة واضحاً إلى آثار دينية أو فنية أو تاريخية أو شخصية معاصرة أو موقف أو حدث. ومبدأ الإحالة مبدأ مهم للتفريق بين التناص والنص الغائب؛ فعلى الرغم من أن العلاقة بينهما تقوم على حدٍّ مرهف، وأن الكثير من الباحثين استخدم "النص الغائب" بمفهوم التناص- إلا أننا نرى أن هنالك فرقاً دقيقاً بينهما يجب الانتباه إليه؛ وهو مبدأ الإحالة، ففي التناص تكون الإحالة شبه واعية من قبل الشاعر إلى النص المحول، وهي إحالة تأتي وفق آليات محددة، مثل: قلب المعنى، الاختصار، التمطيط... إلخ. أما فى النص الغائب، فهنالك استدعاء ثقافي واسع، يدخل فى صلب العمل الإبداعي. ومن هذا المنطلق يمكن الذهاب إلى أن النص الغائب لا ينجو منه مبدع، أي، أن كل ما يوجد داخل النص، يمكن إرجاعه إلى مصادره؛ فكأنما البحث فى الإبداع عن النص الغائب - بحث عن مصادر الإبداع فى النص المدروس.

---

(١) عبد الله أبو هيف، التناص فى الشعر السعودي المعاصر (التناص فى قصيدة سعد الحميدين أنموذجاً هيف)، مجلة عالم الفكر، ع٢، مج٣٠، ص ٢١٩.
(٢) المرجع السابق، ص ٢١٨.
(٣) الشعر والتلقي، ص ١٣١.



كذلك – فى التناص– يمكن أن نحدد نقطة التداخل التي تحدث بين نصين. ونمثل لذلك بقول السياب:

لا تنقلن خطاك فالمبغي "علائيٌّ" الأديم

أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح

يتضاحكون ويعولون.

أو يهمسون بما جناه أب يبرؤه الصباح

مما جناه، ويتبعون صدى خطاك إلى السكون[1]

ففي هذه المقاطع تتضح الإحالة الواعية إلى أبيات المعريّ "الخفيف":

خفّف الوطء مـــا أظـن أديم الـ أرض إلا مـن هـذه الأجـســاد [2]

وإلى قوله "مجزوء الكامل":

هـــذا جنـــاه أبـــي علـــي ومـــا جنـيـت عـــلى أحـــد[3]

والإحالة هنا تتجاوز المعنى الذي يحمله البيتان؛ لتكشف عن رؤية المعري الفلسفية للإنسان والإنجاب، وينقل السيّاب هذه الفلسفة من إطارها الفلسفي إلى سياقٍ اجتماعي يكشف كثيراً من التناقضات في الحياة الحديثة.

فعندما نقوم بإبراز نقطة في قصيدة "المومس العمياء"- تتقاطع مع فلسفة المعري- فإننا نكون قد تحدثنا عن التناص، أما عندما نحاول البحث عن الجذور الثقافية للقصيدة فإننا نكون قد تحدثنا عن النص الغائب.

فالتناص – في رؤيتنا- هو إحالة من قبل الشاعر إلى نصوص منجزة ومحددة المعالم؛ بغرض استضافتها فى نصه بعد إجراء تحويرات عليها؛وذلك لتنسجم مع رؤية النص الجديد. وفى أغلب الأحيان تكون الإحالة من الشاعر إحالة واعية.

---

(١) ديوان بدر شاكر السيّاب، مج١، ص ٥١٢.

(٢) المعرّي (أحمد بن عبد الله بن سليمان)، (ت٢٧٦)، سقط الزند، شرح.أحمد شمس الدين، (ط١دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان١٤١٠هـ–١٩٩٠م)، ص١٩٧.

(٣) لا يوجد هذا البيت في ديوان "لزوم ما لا يلزم"، (رواية الإمام التبريزي ومراجعة الإمام أبي منصور ابن الجواليقي)، تقديم وشرح د. وحيد كبابه وحسن حمد، (ط٢ دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ١٤١٨هـ–١٩٩٨م)، ولا في "سقط الزند".

أما النص الغائب فهو تلك النصوص المتناثرة فى ذاكرة المبدع، وهي نصوص تهيمن على لاوعيه؛ فتمده بالمادة التي تشكل نصه.

ويتضح الفرق أكثر فى بعض الشروط التي وضعت لتحدد مفهوم التناص، وتمنعه من التداخل مع غيره من المفاهيم النقدية والبلاغية الأخرى، مثل: التضمين، الاستشهاد، النقيضة، المعارضة. وذلك بأن النص المستضاف- فى حالة التناص- لا بد من تذويبه داخل النص الجديد، أو "دمجه ضمن سياق جديد ليتحول ذلك النص "الغائب" إلى حركة تتلألأ، فتقترض منه وتضيف إلى جسده أيضاً قوة خفية وإلى روحه توتراً جديداً"[1].

ففي التناص لا يتم نقل النص السابق إلى موقعه الجديد بهيئته التي كان عليها فى أصله، وإنّما يحدث له تحوير: بتر، أو إضافة، أو تحوير، أو تبديل. وهذه الإجراءات - بالضرورة - تقود إلى إنتاج شكل جديد يختلف عن الشكل الأول.

ومن هنا يأتي التناص باعتباره إحالة واعية في تعامل الشاعر مع الموروث الثقافي، وهو في هذه الحالة- كما يذهب عبد اللطيف أبو هيف- اشتغال استعاريّ في بناء النص، يتسم بالعمق الثقافي والفكري والمعرفي فى صوغ القيم والأعراف فى صداها الاجتماعي والتاريخي[2].

ومن هذا الاشتغال الاستعاري يدخل الغموض على الشعر العربي الحديث، وهو غموض يمكن كشفه من قبل القارئ الذي تحصن بوعي حادٍ يساعده على التقاط تلك الشذرات الواردة فى سياق النص، وفى ما تحيل إليه من نصوص أخرى. وهذا الكشف الذي يقوم به القارئ لا يعتمد على الانفعال الوجداني فقط، بل- فى الأساس الأول- يعتمد على وعيه وثقافته؛ لأن التناص لا يتجلى - دائماً - فى سطح النص، بل يأتي متخفّياً فى طبيعة معقدة. ومحلل النص لا بد أن " يغامر وسط أدغال من التمثيلات والامتصاص لنصوص قد تنبثق من نص مركزي، ربما يمكن العثور عليه وربما لا تجد فى النص المتناص استدعاء لنص محدد، وإنما تتحسس جملة من نصوص سابقة أو محايثة"[3].

---

(١) الشعر والتلقي، ص١٣٢. الشعر والتلقي، ص١٣٢.
(٢) التناص فى الشعر السعودي المعاصر، ص٢١٩.
(٣) القول الشعري، ص٢٣٧.



فالتناص حضور يستطيع القارئ النبيه التقاطه، إلا أن الالتقاط ليس بالعملية السهلة، فهو يحتاج إلى "خبرة عميقة بالنصوص.. وإلى فراسة تتبع، وإلى بصر وتبصر، فقد تندمج البنيات المتناصة فى بنية النص كأحد مكوناته، ولا يدركها سوى القارئ المنفتح فى قراءاته على نصوص متعددة"(1).

ومن هنا تبدو ظاهرة الغموض فى الشعر العربي الحديث نتاجاً طبعياً للتحولات التي طرأت على بنية النص الحداثي. كما أن القرّاء- لأسباب شتى- لم يهيئوا أنفسهم للدخول على عالم القصيدة الحديثة وفق معطيات نقدية حديثة.

وفى حالة التناص، لا يمكن - فى رأينا - فهم النص الشعري واستيعابه ما لم يمتلك القارئ معرفة بمكوناته ورؤاه المتقاطعة مع حقول متباينة ومتشعبة؛ ربما قادت إلى مسالك خفية لا تُسلمُ نفسها إلى القارئ إلا بعد تعريق الجبين كما يقول الجرجاني قديماً.

هذا- وقد اتجه أغلب شعراء الحداثة العربية إلى استخدام التناص بكثرة فى أشعارهم. وقد جاء التناص فى أساليب متباينة؛ فمرة يجيء واضحاً جليا من أجل خلق مفارقة إبداعية ساخرة، وذلك من خلال الإيجاز أو قلب المعنى وتحريفه أو التحوير..إلخ. ومن ذلك ما نجده فى المقطع الشعري التالي. يقول سعدي يوسف:

العشيقة

حين تكون البعيد لديها

تملُّ....

ألهذا هو الكون: ضوء وظل؟(2)

فالإحالة هنا واضحة، وهي إشارة إلى قول جميل بثينة (الطويل)

يمــوت الهـــوى منّي إذا ما لقيتها   ويحيـا إذا فـارقـتـهـا فـيـعـود (3)

---

(1) القول الشعري، ص ٢٣٢.

(2) سعدي يوسف، مجلة الكرمل، ع٣١، ص٨٩.

(3) الجمحي، محمد بن سلاّم، ت (٢٣١هـ)، طبقات فحول الشعراء، ق. محمود محمد شاكر، (ط مطبعة المدني، القاهر - مصر، أبريل ١٩٨٠م)، ج٢، ص٦٧١.



لقد اتجه "سعدي يوسف" إلى بيت جميل السابق، قالباً المعاني ومحوراً لها؛ بغرض التهكم والسخرية، فجميل يريد أن يعبر عن مدى شوقه إلى محبوبته حين تفصل بينهما المسافات، وعن طهره وعفته عندما يكون معها. أما سعدي يوسف فقد عمد إلى ذات القول، قالباً لكل مفاهيم جميل؛ فغير الحبيبة بالعشيقة التي يُشم من ورائها الفسق والعربدة. ثم قام باستبدال "الطهر والعفة فى القرب" بـ"الملل" الذى يحيل إلى حسية العلاقة.

ومن الاستخدامات البارعة التي نقلت أقوالاً شعرية من سياقها التاريخي إلى سياق جديد تحوّل إلى جزء أصيل فى النص المنقول إليه - ما ذهب إليه "مريد البرغوثي" في تناصه مع المتنبي فى روح قصيدته "الحدث الحمراء" بصفة عامة وفى بيته الذى يقول (الطويل):

وقفت وما فى الموت شك لواقف   كأنك فى جفن الردى وهو نائم[1].

فحوّل مريد البرغوثي هذا النص من سياق المعركة والذكورة والفروسية إلى سياق الأنوثة المشتهاة: شهوة لوجوه النساء اللواتي يخفن قليلاً

ولكن يقفن طويلاً بجفن الردى وهو نائم

وطرحاتهن الغيوم، وأقدامهن الجنان

وفى روحهن الأساور والماس

لا فى المعاصم

يطرّز أثوابهن العجاج الكريم

فيخدشن خوذة عصر الغزاة

ويسقطن عصر الهوانم[2]

وفى ذات القصيدة يفيد "مريد البرغوثي" من شخصية البسوس التي وقفت خلف حرب كلّفت المجتمع العربي القديم خسائر عدة فى الأرواح والممتلكات، فيقلب البرغوث دورها من السلب (التحريض على الفتنة) إلى الإيجاب (التحريض على المقاومة والتسلح

(١) شرح ديوان المتنبي، ج٤، ص١٠١.

(٢) قصيدة الشهوات، مريد البرغوثي، مجلة الكرمل، ع٣٠، ص١١٤.

بأحدث تكنولوجيا الحرب)؛وذلك من أجل قلب معادلات الصراع فى الشرق الأوسط لصالح الحضارة العربية:

شهوة أن أصدق أن البسوس

تجوب عواصمنا وهي تحمل خرجاً من التكنولوجيا

وترعى حقول الذهب

وأنّا خرجنا من المشهد الآدمي

وناقتنا لم تغب [1]

ويكون التناص – أحياناً– من خلال التبديل وإعادة صياغة النص المحال إليه. ومن ذلك تحوير "محمود درويش" لبيت المتنبي

ما كل ما يتمنـــى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن[2]

فحوره محمود درويش فى قوله:

يا أمنا انتظري أمام الباب. إنا عائدون

هذا زمان لا كما يتخيلون

بمشيئة الملاّح تجري الرياح

والتيار يغلبه السفين

ماذا طبخت لنا فإنا عائدون[3]

كذلك يستخدم التناص لغرض التهكم والنقد، وذلك من خلال قلب حكمة سائرة أو بيت شعر جرى مجرى المثل. وغالباً ما يكون التناص– فى هذه الحالة– واضحاً، ومن ذلك ما قام به أمل دنقل فى قلبه لبيت أحمد شوقي المشهور(الخفيف)

---

(١) مجلة الكرمل، ع ٣٠، ص١١٧.

(٢) شرح ديوان المتنبي، ج٤، ص٣٦٦.

(٣) عصافير على أغصان القلب، ص ٤٩.



وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه فى الخلد نفسي[1]

ويقول أمل دنقل:

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني لمجلس الأمن نفسي[2].

وهنا لا يخرج التناص عن أساليب العرب القدماء فى توظيفهم لبعض الأشعار أو الآيات القرآنية فى قصائدهم، وذلك فيما يعرف بـ" التضمين، الاستشهاد، الإشارة...إلخ"

وأحياناً يأتي التناص لمحة عارضة، وإشارة خفيّة. يقول شوقي عبد الأمير:

وبغداد لي

وبغداد تسأل هل غادر الموعظة

مضى بين منفًى ومنفى

على موعد فى طعان الصداقة والأوفياء

له الحلم بوصلة الجنة العائدة[3].

و التناص هنا مع بيت عنترة بن شداد

هل غادر الشعراء من متردّم أم هل عرفت الدار بعد توهم

ويأتي التناص إشارة إلى آية قرآنية أو كلام من الكتاب المقدس (الأناجيل) أو إلى أسطورة...إلخ.

فمن التناص الذي وقع مع القرآن الكريم ما جاء فى قول"أديب كمال الدين" حين وظف آيات قرآنية متفرقة وإيقاع سورة الرحمن

الرحمن خلق الأكوان سلّمني مفتاح الأرض

---

(١) أحمد شوقي، الشوقيات، (ط المكتبة التجارية الكبرى - مصر ١٩٧٠م)، ج٢، ص٤٦.
(٢) ديوان أوراق الغرفة (٨)، ص٨٣.
(٣) الكرمل، ع (٣٠-٣١)، ص ١٩٦.



وبايعني طفلاً ممتلئاً بالرغبة والأنهار

لكن قد عذبني الجند

إذ آلمني أرق الليل المعطون فشرّدني السلطان

فبأيِّ اقترح الليلة معراجي

وأقود مماليكي، شمسي وغيومي نحو الله[1]

يجرى النص على إيقاع سورة الرحمن. وفى قوله: " وسلمني مفاتيح الأرض" إشارة إلى قوله تعالى: [يَٰدَاوُۥدُ إِنَّا جَعَلۡنَٰكَ خَلِيفَةٗ فِي ٱلۡأَرۡضِ... (٢٦)][2]. وفى قوله: " بايعني طفلاً" إشارة إلى قوله تعالى: [فَأَشَارَتۡ إِلَيۡهِۖ قَالُواْ كَيۡفَ نُكَلِّمُ مَن كَانَ فِي ٱلۡمَهۡدِ صَبِيّٗا (٢٩) قَالَ إِنِّي عَبۡدُ ٱللَّهِ ءَاتَىٰنِيَ ٱلۡكِتَٰبَ وَجَعَلَنِي نَبِيّٗا (٣٠)][3].

ومن التناص الذي وقع مع الكتاب المقدس، توظيف " محمد حسن هيثم" لمقولة المسيح " سمعتم أنه قيل عين بعين وسن بسن، وأنا أقول لكم لا تقاوموا الشر. بل من لطمك على خدك الأيمن فحوّل له الآخر أيضاً. ومن أراد أن يخاصمك ويأخذ ثوبك فاترك له الرداء أيضاً. ومن سخّرك ميلاً واحداً فاذهب معه اثنين"[4]، وذلك في قوله:

هب أنه الشرطيُّ اصطفاك

هل تقايضه حينها صفعة بنشيد

ومدّى لا تروّضه الطائرات بزنزانةٍ وجنون

هب أنه الشرطيُّ اصطفاك

هل ستغدو أليفاً كما يشتهي

تُحرِّك ذيلك أنّى يشاء

وتستبح الروح أن تمدحه

---

(١) الكرمل، ع(٣٠-٣١)، ص ١٥٩.

(٢) سورة ص، الآية (٢٦).

(٣) سورة مريم الآيتين(٢٩و٣٠).

(٤) إنجيل متى (العهد الجديد) المترجم عن اليونانية، ص ٩، والوارد ضمن الكتاب المقدس عن دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط.

وتمتاح من قبضتيه رؤاك
هب أنّه الشرطيُّ اصطفاك
سوف تأسى كثيراً
وترثي خطاك(١)

أما التناص مع الأساطير فيأتي – غالباً– إشارة خاطفة، تترك للقارئ فسحة التأمل لاستدعاء محمولات الأسطورة؛ ومن ذلك توظيف "يوسف بركات" في قصيدته "نغم واحد" لأسطورة "برومثيوث" التي تذهب إلى أنّه خلق الإنسان، وسرق النار الإلهية من الآلهة في السماء وحملها إلى الأرض ووهبها للبشر كي يستطيعوا مجابهة أخطار الطبيعة(٢)، وذلك في قوله:

كوكب في التجاعيد يستيقظ الآن من غيهب
الظلمة الأبدية
جسد في الأخاديد
يسقط الآن كي يتهيأ للانبعاث
والأفقُ
مثل نبع الحقيقة أحمر
وأنا سارق ناره دون أيّ اكتراث
بثقوب الحياة العصيّة(٣).

ومنه أيضاً الإشارة إلى أسطورة "أدونيس" التي تحكي أن شاباً يونانياً رائع الجمال، أحبته" أفروديت"، وقتله خنزيرٌ بريٌّ، فتوصّلت الآلهة إلى "زوس"، فأمر بصعوده إلى ظهر الأرض ستة أشهر، وبقائه تحت الأرض ستة أشهر. ويقال إن "شقائق النعمان" قد نبتت من دمائه، لذلك يقال إن تفتح " شقائق النعمان" كل سنة ترمز إلى عودته وانبعاثه، وقيل إن أصل الأسطورة كنعاني من "أدون" الذي تحوّل عند اليونان إلى "أدونيس"(٤).

---

(١) مجلة الكرمل، ع، ٢٦ ص (٩٢-٩٣).
(٢) معجم أعلام الأساطير والخرافات، ص ١٠٣.
(٣) مجلة الكرمل، ع٢٦، ص ٩٤.
(٤) معجم أعلام الأساطير والخرافات- ص ٢٣.



يقول محمود درويش موظفاً لتلك الأسطورة:

وإن كان قلبي جريحاً فلا تطعنيه بقرن الغزال

فلم تبق حول الفرات زهور طبيعية

لحلول دمي في الشقائق بعد الحروب

ولم تبق في معبدي جرة لنبيذ الإلهات

في سومر الأبدية في سومر الزائلة [1]

(١) ديوان سرير الغريبة، ص (٥٤-٥٥).

المبحث الرابع

استخدام القناع

يعتبر القناع من الأساليب الفنية التي اتجه إليها الشعر العربي الحديث من أجل تحقيق موضوعية الرؤية الشعرية؛ فالقناع هو رمز اتخذه شعر الحداثة وسيطاً ليبتعد عن النزعة الذاتية في التعبير الشعري.

يعتبر مصطلح القناع من أكثر المصطلحات الأدبية والنقدية التي وجدت حظاً وافراً من الاتفاق حول تحديد مفهومها من قبل النقاد والشعراء والباحثين، فهو في رأي عبد الوهاب البياتي: " الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً من ذاتيته، أي: أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها......"[١].

وهو في رأي "العلاّق" رمز يتخذه الشاعر ليضفي على صوته نبرة موضوعية[٢]. كذلك عرّفه جابر عصفور بأنه " رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز الذي يحدد موقف الشاعر من عصره"[٣]. وهو كذلك صوتان مختلفان لشخصين مختلفين، يتآزران خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين، ليكون القناع تمازج الصوتين مع بعضهما.

والقناع من أقرب الأساليب الفنية- فى الشعر- لأسلوب الاستعارة؛ فالعلاقة بين قناع الشاعر والشاعر نفسه علاقة يختفي أحد أشخاصها من المسرح، ليقوم شخص آخر بتمثيل الأدوار، استناداً إلى سمات تشابهٍ بين الشخصين، سواء أكانت تلك السمات متجلية فى أحداث، أم مواقف، أم رؤى، أم سمات العصر الذي عاش فيه كلٌّ منهما. ومن هنا يأتي تداخل القناع مع الأسطورة، إلا أن القناع يتسع مداه، وتتشعب علاقاته، من خلال اقتناص

---

(١) عن فاضل ثامر، معالم جديدة فى أدبنا المعاصر (سلسلة الكتب الحديثة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق ١٩٧٥م)،

(٢) كتاب رقم (٨١)، ص ٢٥٥.

(٣) الشعر والتلقى، ص ١٠٦.



السمات الظاهرة والخفية معاً، وسمات الطرفين وشرطيهما التاريخيين، والبيئة التي عاشا فيها، والمواقف التي اتخذاها من عصريهما. أما الاستعارة فهي تشبيهٌ حذف أحد طرفيه؛ ليقوم أحد الطرفين بتمثيل الطرف الآخر، وينوب عنه استنادًا إلى سمات تشابهٍ بينهما.

إلا أن العلاقة بين الصوتين فى القناع تتجاوز علاقة الاستبدال التي يقوم فيها المشبه به بدور المشبه أو العكس- إلى علاقة تفاعلية يكون فيها الطرف الحاضر فى السياق- وهو صوت القناع أو ما يرتبط به- متفاعلاً مع الطرف الغائب- وهو صوت الشاعر- تفاعلاً ينتج شكلاً ورؤية جديدتين.

وأغلب الأقنعة التي استخدمها الشاعر العربي الحديث - هي أقنعة شخصياتٍ لها أدوار فاعلة فى لحظتها التاريخية. وهذه الشخصيات إما أن تكون حقيقية أو أسطورية. وربما اتجه الشاعر إلى أقنعة أخرى، مثل: الأحداث البارزة، المدن، الحيوان....إلخ.

ومهما كان نوع القناع فإن الشخصيتين أو الصوتين - صوت الشاعر وصوت القناع- يتفاعلان تفاعلاً يستحضر الغائب ويغيّب الحاضر؛ لذلك " فإن كلا الصوتين- فى القناع - لا يظل فى حال من العزلة أو الثبات، بل يتفاعل كل منهما مع الآخر ويُعدّل منه، فيفقد كل منهما - داخل هذا التفاعل - شيئاً من وضعه الأصلي، ويكتسب وضعاً جديداً - ومن ثم دلالات جديدة - نتيجة تفاعله مع الطرف الآخر"[(١)].

فالقناع - مهما تباينت وجهات النظر حوله - فهو محاولة لإدخال المعرفيّ والوظيفيّ إلى الشعر؛ وذلك لأنه يسعى إلى إعطاء الشعر الصبغة الموضوعية فى تناوله للمشكلات التي تتجه نحو النقد البناء لمشكلات الواقع السياسي، أو الاجتماعي، أو الأزمات التي يعانيها الشاعر من ضغوط الحياة في عصرٍ سريع التقلّب؛ لذلك عدّه البعض "محاولة شجاعة يبتعد الشاعر فيها عن ذاته، ليمنح قصيدته طابعاً لا شخصيّاً أو يعبّر عن الموضوع الشعري بطريقة موضوعية لا أثر لنبرة الذات فيها"[(٢)].

---

(١) أقنعة الشعر المعاصر، ص ١٢٤.

(٢) الشعر والتلقى، ص١٠٥.



ومن خلال القناع يستطيع الشاعر أن ينظر إلى ذاته ومشكلاتها فى تقاطع مع واقعه المعاش من خلال مرايا الماضي. والشاعر لا ينقل أحداث الماضي كما حدثت، بل ينقلها بالطريقة التي ينبغي أن تحدث بها. فالشاعر يحوّر ويعدل فى الشخصية التاريخية أو الحدث أو السلوك أو الرؤية. تعديلاً لا يمسّ الجوهر.

وفى حالة استخدام الشخصيّة قناعًا فإن صوت الشاعر يكون هو القناع لتلك الشخصية التاريخية؛ فيقدّمه الشاعر بطريقة متميّزة؛وذلك ليبتعد عن التعبير العاطفي، فيكشف عالم الشخصية التاريخية في تمزقها الوجوديّ، وانسحاقها الاجتماعي، وأسئلتها الحائرة في القبض على مشكلاتها الآنية والمستقبلية، وفى تأملاتها السياسية لمصيرها الشخصيّ أو الجماعيّ، وفى علاقاتها بذاتها أو بغيرها، وإلى غير ذلك من الأسئلة. وهذه الشخصية التي يتخذها الشاعر قناعاً - تسيطر عل أحداث القصيدة سيطرة تامة، فتتكلم بضميرها، وتتقمّص هذا الضمير إلى درجة توهمنا بأن الصوت المجلجل هو صوت هذه الشخصية التاريخية؛ ولكن بتتبع خيوط النص، ندرك أن هذه الشخصية لا تبتعد عن كونها قناعاً استخدمه الشاعر ليعبر عن هواجسه وأسئلته وتأملاته بطريقة تقدّم رؤيته في ثوب الموضوعية، ويتم كشف هذه اللعبة التبادلية، من خلال تقاطع صوت الشاعر مع صوت شخصية القناع، أو من خلال تقاطع أحداث عصر الشاعر مع أحداث عصر الشخصية التي استخدمت قناعاً.

وفي القناع لا يهم التركيز على الهوية، وإنما على (ما يتيحه القناع من إمكانيات، وما يفتحه من آفاق)[1]. ومن هذا المنطلق يختلف القناع من قصيدة إلى أخرى، ولا يمكن الكشف عن هذا التمايز من غير معرفة بصيرة، لها القدرة على اقتناص دقائق التفاصيل فى اللحظتين: التاريخية والحاضرة. وهذا الشكل الجديد في التعبير جعل من القصيدة الحديثة قصيدة متعددة الروافد ومتسعة الرؤى، تنتظر قارئاً مزوداً بثقافة واسعة ومعرفة تحليلية عميقة تعينه على القبض على التوافقات والتخالفات بين لحظتين تاريخيتين يفصل بينهما جسر من الزمن يتقلص وفقاً لعمق رؤية القارئ؛ وإلاّ ستظل المسافة الزمنية قائمة بين

---

(١) أقنعة الشعر المعاصر، ص ١٢٣.



اللحظتين. كذلك تتجلى هذه التوافقات والتخالفات بين شخصيتين من عالمين مختلفين كل الاختلاف، إلا أن هناك سمات تجعل التشابه واقعاً بينهما، ومن ثم يأتي دور القارئ لالتقاط الرؤية الجديدة الناجمة عن التفاعل الذي يقع بين اللحظات أو الشخصيات.

وأسلوب القناع- باعتباره أسلوباً فنياً- من الأساليب الفنيّة الواسعة الانتشار في الشعر العربي الحديث. وهو أسلوب نجم عن التأثر بالشعر الغربي. يقول العلاق: " القناع تقنية عنى باستخدامها شعراء هامون فى العالم، مثل: يتس، ازراباوند، ت.س. إليوت. وكان الشاعر منهم يسعى فى استخدامه القناع إلى التعبير عن رؤياه للعالم من ناحية، والحيلولة دون سقوط القصيدة تحت هيمنة عواطفه المباشرة ومشاعره التلقائية من ناحية أخرى"[1].

أما فى الشعر العربي فقد استخدمه – أيضاً- شعراء مهمون فى خارطة الشعر العربي الحديث. ولعل من أشهرهم: عبد الوهاب البياتي. يقول فاضل تامر: " تطرح أعمال البياتي الشعريّة الأخيرة العديد من القضايا الفنيّة والفكريّة الهامة، وتحتل مسألة استخدام القناع الفنيّ في الشعر مكانة متميّزة في ذلك"[2].كذلك استخدمه "صلاح عبد الصبور" بكثرة فى أعماله: مأساة الحلاج، بشر الحافي...إلخ. كذلك يأتي "أمل دنقل" فى استخدامه القناع بوصفه ركيزة استطاعت أن توظّف القناع لمعالجة مشكلات سياسية ساخنة فى الشرق الأوسط مثل: "حرب البسوس"، " مقابلة خاصة مع ابن نوح"، "الخيول"، ...إلخ. ويذهب في ذات الخط "نزار قباني" فى أعماله الأخيرة مثل: "أم كلثوم والمتنبي فى قائمة التطبيع"

---

(١) الشعر والتلقي، ص١٠٥.

(٢)

الفصل الخامس
القراءة وآلياتها

المبحث الأول: القراءة- النص- القارئ

المبحث الثاني: آليات القراءة

المبحث الثالث: دراسة تحليلية

المبحث الأول

القراءة - النص - القارئ

تتكون العملية الإبداعية من ثلاثة أطراف أساسية: القارئ، النص، المؤلف. ولكلٍ من هذه الأطراف تأثيره المباشر على العملية الإبداعية من حيث فهمها وتفسيرها. وتتحدد طبيعة العمل الإبداعي بناءً على هيمنة أحد هذه الأطراف وتوجيهه لعملية الفهم والتفسير.

القراءة ما بين الموروث والحداثة

ما بين الإبداع وتلقيه أو قراءته أو نقده -حوار تاريخي طويل لا ينتهي، وصراع تنافسي غالباً ما يجر إلى حزازات وخصومات تؤدي - فى نهاية الأمر- إلى إثراء الأدب وطرق قراءته ونقده من خلال تأليف الكتب والرسائل؛ دفاعاً عن فكرة أو شاعر أو نقضٍ لهما.

ويشهد تاريخ النقد العربي عددًا من المعارك التي دارت بين الشعراء والنقاد، أو بين أنصار شاعر مقابل شاعر آخر، أو بين أنصار القديم فى مقابل أنصار الجديد، حتى كأن تاريخ النقد العربي هو تاريخ هذه الصراعات. وقد تطورت هذه الصراعات -كماً ونوعاً- مع تطور المجتمع العربيّ نفسه؛ ففي العهد الأمويّ حدثت خلافاتٌ حادةٌ ما بين النحاة ممثلين فى "عبد الله بن أبى إسحاق الحضرميّ" من جهة، والشعراء ممثلين فى "الفرزدق" من جهة أخرى[1].

وفى العصر العباسي تجلّت هذه الصراعات - بصورة أكثر وضوحاً- من خلال المحاولات التي سعت إلى توجيه حركة الشعر العربي؛ وذلك من خلال الصراع حول الشعر المحدث الذي أفرز مشكلات نقدية أدت إلى خلافات عميقة حول شرعية هذا الشعر الذي مارس خرقاً حاداً على نظام القصيدة العربية المألوف؛ وذلك فيما عُرف بعمود الشعر.

---

(١) انظر الموشح، ص ١٣٧.



ولقد تجلّت هذه الخروقات بصورة واضحة فيما قام به أبو تمام، ثم المتنبي من بعده؛ وذلك لإتيانهما بالعويص والغامض والمعقّد في رأي خصومهما. فكان أسلوب أبى تمام -الذي عمد إلى اللغة الإيحائية وتفريغ المفردات من حمولاتها التاريخية وشحنها بدلالات جديدة - صادماً للذائقة العربية التي لم تألف هذه الطرائق الأسلوبية من قبل، فأبو تمام خرج - في رأي خصومه- على أساليب العرب، فقد روى الصولي عن دعبل قوله: "لم يكن أبو تمام شاعراً، إنما كان خطيباً، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر"[1]. وقوله: "إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل"[2].

ثم تلاه المتنبي بجرأته فى القول الذي وصل إلى مسّ ما هو مقدس (الكامل)

يا مـــن نلـــوذ مـن الزمـان بظله   أبـداً ونطـرد باسـمه إبليسـا[3].

فقد اعتمد المتنبي أسلوباً لم يكن مألوفاً، فهو يقدم ويؤخر، ويسند صفات مخالفة لمألوف القول، مثل: إسناده فعل المشيئة إلى نفسه، وهي صفة تسند إلى اسم الجلالة، وذلك فى قوله (بحر الوافر):

بقائي شـاء ليـس هـم ارتحـالا   وحسـن الصبر زمّـوا لا الجـمالا[4].

كذلك توغل فى استخدام الأساليب الفلسفية فى صياغاته الشعرية، فأتت استعاراته بعيدة، فاتهم بالتعويص والتعقيد[5].

لذلك كله، وغيره من العوامل التي لم تعرف آنذاك، ظهرت قضية الغموض، باعتبارها ظاهرة أسلوبية تتصل بحركة الجديد والقديم، وهي قضية لا تفهم خارج إطار حركية الإبداع التي تتجه دائماً نحو المستقبل؛ سابقة عملية التنظير وأعراف القراءة لفتح أراض جديدة. والنقد (القراءة) فى ملاحقته لحركة الإبداع المنفلتة، يتأخر -دائماً- عن فهم واستيعاب الأساليب الجديدة؛ وذلك لأنه يعتمد -فى قراءته- على الطرائق التي استقرّت

(١) الموشح، ص٣٧٣.
(٢) المرجع السابق، ص٣٧٣.
(٣) شرح ديوان المتبنى، ج٢، ص٣٠٨.
(٤) المرجع السابق، ج٣، ص ٣٣٧.
(٥) انظر الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٤١٥.



بعد استقراء نماذج إبداعية تختلف فى أساليبها ولغتها وعصرها عن الأساليب الإبداعية الجديدة، فينتج عن ذلك سوء الفهم لما هو جديد، فيتحول سوء الفهم - هذا- إلى هجوم عنيف على هذا الجديد والمتجاوز للأنماط السائدة.

انطلاقاً من هذه الرؤية، فإنّ كلّ ظاهرة إبداعية جديدة تواجه صعوبةً في تقبّلها وعسراً في فهمها؛ فيتحولان إلى هجوم عنيف عليها، ولكن بمرور الزمن تستقر أساليبها الجديدة، فتتحول هي بدورها إلى أساليب قديمة مستوعبة من قِبل القرّاء؛ فتهدأ الخصومة، ويبدأ الناس فى مدارسة الجديد القديم، فتحدث الألفة التي تساعد على فهمه وتأسيس قواعده وأصوله، فيندرج -ما كان جديداً فى لحظته ومرفوضاً من قبل القراء العوام والنقاد ومتهماً بالغموض والتعويص والتعقيد- ضمن موروث الأمة الذي لا يجب احترامه وحسب، بل الاعتزاز به. ولعل ما يؤكد هذه الرؤية ذلك الهجوم الذي وُجّه إلى أشعار أبي تمام والمتنبي فى عصريهما، ولكن بمرور الزمن أُعيد النظر فى أشعارهما؛ فتحولت إلى أشعار يعتزّ بها في المحافل، ويستشهد بها في المواقف والخطب، بل ذهبت كثير من الاتجاهات -ومنها نحن- إلى أن المتنبي يُعدُّ من ألمع الشعراء فى تاريخ الشعر العربي. كذلك ما يُؤكد هذه الرؤية هو أننا لا نواجه - اليوم- صعوبة في فهم أشعارهما.

فالصراع ما بين التلقي - فى صوره المتعددة- والشعر الجديد -فى أى مرحلة من التاريخ- يثير مشكلة لا تجد تفسيرها إلا بعد وعي حتمية الصراع ما بين القديم والجديد، باعتباره صراعاً ما بين المألوف وغير المألوف، ما بين الوضوح والغموض؛وذلك لأن الجديد -دائماً- يكون ملتبساً.

وهذا الصراع هو صراع ما بين البحث عن الجديد والتمسك بالقديم؛ لذا لا غرابة فى نشوء ظاهرة الغموض فى الشعر باعتبارها ظاهرة أسلوبية تتصل بالجديد وغير المألوف لدى الذائقة.

والشعر العربيّ الحديث هو طريقة جديدة فى الصياغة والتعبير والرؤية، وهو يتحرك في أفق مغاير لأساليب الشعر العربي القديم؛ فقد اجترح الشعر العربي الحديث شكلاً جديداً ليقول رؤية جديدة، وهذا الاجتراح أو التغيّر الذي حدث للشعر - في رأي أدونيس- هو



تغير قد حدث للشاعر نفسه، إلا أن القارئ لم يحدث تغيراً موازياً فى وعيه[1]، الأمر الذى أوجد مشكلة فى تلقى الشعر العربي الحديث؛ وهى مشكلة تتصل بفهمه وتفسيره، فعرفت بظاهرة الغموض.

ففي ظل الوعي الذي يركن إلى مسلّماته باعتبارها مطلقات، وينشدّ إلى الماضي - فقط- بحثاً عن التطابق معه، دون أن ينفتح على المستقبل من خلال الوعى بحركة الظواهر فى التاريخ- تظهر تلك المفارقة بين الجديد والقديم، فتتخذ لها أسماء تختلف باختلاف الأمكنة والأزمنة.

وهذا القانون العام الذي ذهبنا إليه- لا يخضع له الشعر وحده، بل يشمل كل مفردات الثقافة: الدين، العادات، الأزياء، العلاقات؛ أي، أن الوعي السائد -دائماً- يسعى إلى إحكام قبضته على حركة التطور وضبطها؛وذلك من أجل التماهي مع العرف والسائد والمقبول. أما عندما يُجترح ما هو جديدٌ ومختلفٌ في أسلوبه، فإن هذا الوعى السائد لم يقم بالبحث عن طرائق جديدة تعينه فى النظر والتحليل واستنباط القوانين من أجل فهم المحدث باعتباره طريقة جديدة أنتجتها حركة تطور المجتمع فى التاريخ، بل- غالباً- ما يُواجه الجديد بالرفض المطلق، وإعلان الحرب الشعواء، وإلصاق التهم به.

والشعر العربي في حركته التاريخية الطويلة: الأسجاع والرجز واكتمال البحور في العصر الجاهلي، التجديد الشكلي والمضموني في العصر العباسي، التوشيح في بلاد الأندلس، الركاكة والصنعة في العهد العثماني، البعث والإحياء في عصر النهضة، قصيدة الشعر الحر التي واكبت حركة التحرر الوطني وقيام الدولة الوطنية، وحتى اليوم - قد مرّ بمنعطفات أدّت إلى تغيير جذريّ فى شكله ومضمونه. ففي العصر العباسي كان للانفتاح على الثقافات الأجنبية دورٌ حاسم فى تغيّر أسلوب الشعر، وهو تغيّر أدى إلى بروز قضية الغموض التي انتهى الصراع حولها إلى تقبل ما وصف بالغموض.

والشعر العربي الحديث يمرّ - منذ بداية خمسينيات القرن العشرين- بمرحلة انفتاح جديدة أدت إلى بروز ذات الظاهرة مرة أخرى؛ فالشعر العربي الحديث يتّجه في حركة

(١) زمن الشعر، ص ٢٩٢.

متسارعة نحو مستقبل لم تستبن ملامحه بعد، ونحو موروث عالميّ يمتلك من الإغراءات ما يشدّ الانتباه. وهو فى حركته- هذه- يخوض مغامرة واعية لمواقفها، بقطع النظر عن نجاحها أو إخفاقها.

انطلاقاً من هذا الوعي، اندفعت حركة الشعر العربي الحديث لابتكار طرائق جديدة يقول عنها أدونيس: "كأنها تمد خيطاً فى لا مكان فى عالم مقفر، أو كمن يحاول أن يترك على جسد الصحراء بعض آثاره. وتبدو كتابتها كلمات فقدت انتماءها العائلي وأبعدت عن القبيلة وأفردت"(١).

فالقصيدة العربية الحديثة غيَرت فى بنائها تغييراً مسّ أهّم مكوناتها؛ فقد تغيّر الشكل الموسيقى باعتباره عنصراً مهيمناً، فانتقل- نتيجة لذلك- مركز القصيدة من ثقافة الأذن إلى ثقافة البصر. وهذا الانتقال أو التحوّل لم يصحبه تحّولٌ في وعي القرّاء. والغموض الذي وُصف به شعرُ الحداثة العربية يجد تفسيره - إلى حدٍّ بعيدٍ- في هذا التحوّل الذي لم يوازه تحوّل في طرائق القراءة ووعي القراء؛ فما زالت الفنون البصرية - واللوحة التشكيلية التي أفاد منها الشعر الحديث على وجه الخصوص- تعاني من مشكلات القراءة والفهم والتأويل. والشعر الحديث شعر اتكأ - كثيراً- على الرؤية البصرية؛ فهو شعر مقروء أكثر منه مسموع.

ومهما يكن من أمر، فإن العلاقة بين النقد أو التلقي أو القراءة والأدب، لم تكن علاقة محايثة؛ فالنقد -دائماً- يأتي مرحلة تالية للسبق الإبداعي، وقد عجز - في أغلب الأحيان- عن مجاراة الإبداع فى استشرافه المستقبل، فيتحول التنافس بينهما إلى صراع محتدم. وقد تجلّى هذا الصراع فى عصور تاريخية مختلفة، إلا أنّ التاريخ لا ينفي قيام حركة نقَدية محَايثة لحركة الإبداع نفسه، وهذا النوع -غالباً- ما يقوم به المبدعون أنفسهم، وهو -في رأينا- الاتجاه الأقدر على فهم الإبداع الجديد وتفسيره؛ وذلك لاعتماده على معطياتٍ نقديةٍ جديدةٍ.

والشعر العربي الحديث يسعى- الآن- إلي تقديم رؤيةٍ قلّما تتطابق مع وعي المتلقي، فهي رؤية تجترح لها دروبا لم يسر فيها القارئ من قبل؛ لذا لا يمكن امتلاك هذه الرؤية من

---

(١) زمن الشعر، ص٢٩٤.

قبل قارئ يركن إلى ذاكرته المطمئنّة إلى وعيها الذي يبحث عن التطابق والألفة. فالنص الشعريّ الحداثيّ يتأسس على الأسئلة أكثر ممّا يتأسس علي الإجابات، الأمر الذي يفرض على القارئ تطوير وعيه حتى يستطيع مجابهة نصوص تشعّب دروبها وروافدها؛ لأن القراءة عمليةٌ إجرائيةٌ هدفها التمحيص والكشف وإضاءة الظواهر، وليس الإدانة، ولعل هذا ما برز أخيراً فى الساحة النقديّة من خلال رؤًى تجهد حثيثاً لتستوعب طبيعة هذا الشعر الجديد والعصيّ على الفهم.

القارئ والنص:

تتأسس العملية الإبداعية من ثلاثة عناصر أساسية: المؤلف، النص، القارئ. وقد ظلت العلاقة بين هذه العناصر تتقلب - عبر التاريخ- من خلال تغليب عنصر من العناصر وبروزه بوصفه نقطة ارتكاز مهيمنة، لها القدرة علي تحديد رؤية النص، ومنطلق الفهم والتفسير.

ولفترات تاريخية طويلة ظلّ المؤلف هو المسيطر على توجيه حركة الإبداع، وذلك من خلال تحكمه فى تحديد مفاهيم النص وأعرافه وضبط دلالاته، وهيمنته على القارئ أو المتلقي وإخضاعه لسلطته. يقول رولان بارت في هذا الصدد: " وما زال المؤلف يسود مطولات تاريخ الأدب، وترجمات الكتاب، واستجوابات المجلات، بل وحتى فى وعى الأدباء الذين يحرصون على ربط أشخاصهم بأعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية. إن صورة الأدب التي يمكن أن تلفيها فى الثقافة المتداولة تتمركز أساساً حول المؤلف وتاريخه وأذواقه وأهوائه، وما زال النقد فى معظم الأحوال يري بأن أعمال "بودلير" وليدة فشل الإنسان بودلير"[١].

فقد فرض المؤلف سلطته على الثقافة لدى جميع الشعوب؛ وظلّ النص أسيراً لهيمنته. وانحسر دور القارئ؛ إذ لم يعد يتجاوز دوره الكشف عن تلك الأسرار التي أودعها المؤلف فى نصه. وانحسر دور القراءة من دور ينبغي أن يتوجّه نحو الطاقات الكامنة- في ذلك الوسيط اللغوي الشفاف الذى يحمل أسراراً ربما تغيب وتختفي عن العقل الواعي لمبدعها-

(١) درس السيميولوجيا، ص٨٢.



إلى دور يكتفي بالتعرّف على ما هو منجز ومكتمل. فالنص ظلّ محروساً بظلال مؤلفه، لا يبوح بأكثر مما هو مودع فيه.

ولقد أدى تقلّص سلطتي القارئ والنص إلى تضخُّم هائل لشخص المؤلف، فانطبع الأدب المنتج خلال ذلك التاريخ بسمات أفرزتها تلك الهيمنة، وأبرز هذه السمات هي سمة الوضوح التي تبلورت بشكل أكثر وضوحاً فى تاريخ النقد العربي؛ فدافع عنها النقاد دفاعاً قويًّا واعتبروا الغموض نتاجا-طبعياً- للصنعة والتكلّف.

ولكن بمرور الزمن جرى تغيرٌ مهمٌ في طبيعة هذه العلاقات. فمع اكتشاف اللاوعي وأثره فى تشكيل ملامح النص أصبح النص يحمل أسراراً وخبايا تتجاوز أفق كاتبها ووعيه، وانفلت النص من حراسة المبدع، وانطلق فى فضاء يشع بالدلالات التي لا تعرف التوقف.

ولعل التيار السريالي من أكثر العوامل التي عملت على إزاحة المؤلف من سلطته لصالح النص؛ وذلك من خلال مفهوم "الكتابة الآلية" التي يُترك لليد فيها حرية الحركة بأسرع ما يمكن لتكتب ما لم يخطر حتى علي بال كاتبه[1]. كذلك كان لـ "مالا راميه" – في رأي رولان بارت- دورٌ بارزٌ في زلزلة هيمنة الكاتب من خلال إحلال اللغة محل من كان يُعدُّ مالكاً لها، وذلك بالخروج المباغت عن المعاني المتوقّعة[2].

هذه الضربات العنيفة التي أُنزلت على سلطة المؤلف- أدّت إلى تقليص تلك السلطة، وعملت على إفساح المكان – واسعاً- أمام النص، وأعطته الحق فى الاختلاف والتعدد الدلالي..

ومن جهة أخري فإن هذا النص الذي صعد على مسرح الدراسات الأدبية والنقدية - بعد موت المؤلف حسب تعبير رولان بارت- ينتمي إلى الكتابة التي تولّد المعاني بقصد تبخيرها[3]، إلا أنّه تبخير يعود ليتجمع مرة أخرى في ساحة القارئ؛ فالقارئ هو ذلك

(١) انظر ايفون دوبليسيس، السريالية، ت: هنري زغيب (ط١، منشورات عويدات، بيروت- باريس، بموجب اتفاق خاص مع المطبوعات الجامعية الفرنسية ١٩٨٣م)، ص ٤٩.
(٢) درس السميولوجيا، ص ٨٣.
(٣) المرجع السابق، ص٨٦.



الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع منها شيء أو يلحقه التلف، فوحدة النص - كما يراها رولان بارت- لا تكمن في منبعه وأصله، وإنّما في مقصده وتوجّهه[1].

هذه التحولات التي طرأت على مفهوم الأدب -من حيث صياغته ورؤيته- فرضت على القارئ شروطاً ثقافية لا بد من تحصيلها حتى يحقق التواصل مع الأدب بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة؛ وذلك لأن الشعر تجاوز - فى أساليبه الجديدة - لغة الجماعة ومفاهيمها المشتركة إلى لغة ذاتية يعبِّر من خلالها الشاعر عن أغواره الداخلية وتوتراته العاطفية فى ظل حضارة تؤمن بدور الفرد وتسحقه فى ذات اللحظة؛ فالحضارة الحديثة - كما يذهب سعيد توفيق- أنتجت وعياً "قد حال بيننا وبين فهم الفن ودوره التاريخي، حينما صرف انتباهنا عن الحقيقة التي يقولها الفن، ووجّه اهتمامنا إلى الشكل الجمالي مستبعداً المعرفة فى مجال الفن"[2].

وظاهرة الغموض فى الشعر العربي الحديث يجب ألا تفهم بمعزل عن هذه التحولات التي حدثت في البيئة الحضارية المعاصرة؛لأنّ هذه التحوّلات أدّت إلى تغيير كبير في مراكز الاهتمام؛ إذ تراجع دور الشعر من مكانته التي كان يحتلها فى وجدان الإنسان العربي إلى دور هامشيٍّ؛ وذلك لبروز وسائط أخرى للتعامل مع العالم؛ فصعدت القصة القصيرة والرواية والمسرح والسينما والتلفاز...إلخ، فهذه الأجناس الإبداعية -من خلال طرائقها المغرية- صرفت أعداداً غفيرة من الجمهور الذي كان - بالأمس- يحتفي بالشعر، وينصت بوجدانٍ مرهفٍ ومهذَّب إلى وحي الشاعر، وينقب بصبر جميل بين خبايا التعابير والكلمات بحثاً عن شاردة عبّر عنها "المتنبي"- قديماً- تعبيراً دقيقاً في قوله (بحر البسيط):

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصم[3]

---

(1) درس السميولوجيا، ص ٨٧.

(2) سعيد توفيق (دكتور)، مقالات في ماهيّة اللغة وفلسفة التأويل، (ط دار الثقافة، القاهرة ٢٠٠٢م)، ص١١٠.

(3) شرح ديوان المتنبي، ج٤، ص ٨٤.



وفى ظل الوعي الحديث في العالم العربي- وهو وعيٌّ استهلاكيٌّ يعتمد التبسيط والتسهيل- تراجع دور الشعر؛ لأنّ الشعر يقف فى الجهة النقيضة لهذا الوعي الاستهلاكي؛ فالشعر يعتمد اللغة الإيحائية الباطنية، ويصوّر حالات من خلال قفزات الوعي التي تتجاوز مبدأ التسلسل المنطقي والفكري؛ لذلك قلّ جمهوره حتى صار مثل الغريب على المجتمع العربي، ولاذ بمؤسسات التعليم الأكاديمي والمهرجانات القومية "المربد" والمناسبات العامة محتمياً بها.

ومن جهة أخرى فإن تطور وعي الشاعر - في زمن التفجر الكبير للمعرفة- حوّل أسئلة النص من أسفلها إلى أعلاها؛ فغادر الشاعر الحديث أغراض الشعر القديمة، وانشبك مع مشكلات عصره السياسية والثقافية والوجودية...إلخ. وهذا التحوّل قد أحدث انقلاباً فى بنية النص الشكلية؛ إلا أن الانقلاب الأهم هو ذلك الذي حدث فى أسئلة النص الشعريّ الحديث، إذ غادر النصُّ- كما يذهب محمد الربيع محمد صالح - "مواقعه القديمة بنية ومضموناً، فى توظيف المعرفة للوصول إلى غرض شعريّ، بل أصبح النص- معرفة- وحدة ثقافية تضطرم فى داخلها الحياة..."(١).

هذا التحوّل- في رؤية النص- فرض على القارئ شروطاً معرفية ووعياً جديداً حتى يلج عالم النص الشعريّ الحديث. إلا أن هذا الوعي وقفت دون تحقيقه عقبات عدّة، لعلّ أخطرها - كما يذهب كريم أبو حلاوة- تفشّي الأميّة بنوعيها: الأبجدية والثقافية(٢).

فظاهرة الغموض فى الشعر العربي، يجب ألا تفهم بمعزل عن مجموعة من الشروط التي تتصل بالتلقيّ والقراءة، ونوع القراءة ومستويات وعي القرّاء، ومجمل الشروط الحضارية التي تسلّط بؤرها نحو جنس إبداعي محدّد.

فتجربة الإبداع - بصفة عامة- هي تجربة الإبداع والتلقّي، إذ لا يمكن أن يتحقق- فيها- التوازن المنشود ما لم تتوافر شروط كليهما. وقد ألقى التحول من الاهتمام بالمؤلف إلى النص عبئاً

---

(١) محمد الربيع محمد صالح، زمن الكتابة (النص الشعري السوداني على خط شروع الحداثة)، (ط١ بيت الثقافة، الخرطوم ١٩٩٩م)، ص ٣.

(٢) كريم أبو حلاوة، دور المتلقي في تجديد العمليّة الإبداعية، مجلة الوحدة ع (٨٢/ ٨٣)، ص ١٢٤.



على القارئ وعملية القراءة، وبصورة ملفتة للنظر أصبحت قضيّة التلقي تحتلّ الأسئلة المفصلية في الإبداع بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة، وأصبحت محوراً مهمًا من محاور النقد الحديث تحت أسماء مختلفة: نظرية القراءة، نظرية التلقّي، نظرية الاستقبال، نظرية الاستجابة.

ونظرية القراءة لم تكن بعيدة عن بيئة العالم المعاصر الذي صعّد من دور الفرد وحريته واستقلاله ومشاركته في صناعة بيئته الحضارية؛ وذلك من خلال مشاركته في تحديد اتجاهات السياسة وطبيعة الحكم؛ فالحضارة الحديثة - بعيداً عن نجاحها أو إخفاقها- سعت جاهدةً إلى تعزيز دور الفرد وقيمته من خلال تعزيز ثقته بنفسه في تحديد مساراته في الحياة.

وإذا أسلمنا بهذه الرؤية، فلابدّ من النظر إلى علاقة القارئ بالنص باعتبارها علاقة مشاركة وتفاعل بينهما، فالإبداع لم يكن بعيداً عن الهدف الذى أعلنته الحضارة الحديثة من تعزيز لدور الفرد في تقييمه لواقعه ومعطياته.

وفي ضوء التطورات التي حدثت في مجالات الحياة المعاصرة- سعت المناهج وطرائق البحث إلى تفجير نفسها وتطوير أساليبها من أجل استيعاب التحوّلات العميقة والعنيفة التي هزّت البيئة المعاصرة؛ فأدت إلى تغيّر بنيويّ في نظام العلاقات.

هذه الفتوحات الجديدة - في مجال المناهج- أسهمت إسهاماً كبيراً في تطوير المفاهيم المعرفيّة التي أدّت إلى اكتشافاتٍ جديدة وباهرة في شتّى المجالات، كما أدّت إلى إعادة تعريف كثيرٍ من المفاهيم القديمة، ونزعت -كذلك- الحجاب عن بعض المفاهيم المركون إليها باعتبارها عقيدة ثابتة.

ومن أهم القضايا التي نتجت عن ذلك التطور - في المناهج وأساليب البحث- قضية التلقّي والقراءة؛ وذلك من خلال إلقاء الضوء على الدّور الفعّال الذي يقوم به القارئ من أجل إعادة إنتاج العمل الإبداعي وتجديد رؤيته.

فقضية التلقّي قضية ذات صلةٍ مباشرةٍ بعملية الإبداع، فهي عمليةٌ يتمّ من خلالها تفاعلٌ حيٌّ وغنيٌّ ما بين النص المفتوح على عملية القراءة، والقارئ باعتباره ذاتاً تمتلك شروطاً حضاريّة واجتماعية وزمنية تُسعفها على تنفيذ عملية القراءة.



والتلقّي من هذه الوجهة يتجاوز – فى حواره مع الفن والفكر والأدب- استهلاك مادة القراءة من خلال وعي رموزها الاصطلاحية، بل هو – كما يرى أبو حلاوة – سعيٌ متواصلٌ لاكتشاف الجديد في الحياة من خلال ما يقوله المبدع، وهو – بذلك – تربية للذات ومتعة لها فى الوقت نفسه[1].

هذا- وقد ذهب كثير من الباحثين إلى تصنيف القرّاء بناءً على ثقافتهم وطرائق تعاملهم مع النصوص الإبداعية. ولعل "كريم أبو حلاوة" من أبرز الباحثين الذين سعوا إلى مناقشة علاقة المبدع بالنص الإبداعي من حيث التلقي، فقد ذهب إلى تصنيف مستويات التلقي إلى ثلاثة مستويات رئيسية:

١. التلقّي العادي: وهو ذلك التلقّي الذي يقوم به القارئ الذي يكتفي بالانطباع الأول الناشئ عن القراءة الأولى دونما تعمّق أو تحليل.

٢. التلقّي الذي يهتّم فيه المتلقّي بالنصّ: وتشكّل فئة هذا المستوى – فى رأيه- شرائح كبيرة من المتابعين الذين يقرأون النصّ، منقّبين في خباياه بحثاً عن مزاياه وعيوبه. إلا أن هذه الفئة لا تتعمق فى تحديد أبعاد النصّ. ويمثل – فى رأيه- الطلاب الجامعيون وقسم كبير من الدراسات الأكاديمية الصِرفة القسم الأكبر من هذه الشريحة التي تكتفي بالوصف والشرح، وإذا طوّرت نظرتها فإنها تسعى إلى إعطاء حكم تقييميٍّ للنصّ.

٣. المستوى النقديّ: وفيه يتّجه المتلقّي نحو العمل الإبداعي متابعاً، ومحلّلاً، ومقارناً بين التشابهات والاختلافات ما بين النصّ والنصوص الأخرى، ثم يتّجه – بعد ذلك – إلى تحديد موقفٍ من النصّ والنصوص الأخرى. أمّا الحكم الذي يقدّمه متلقّي هذه الفئة فهو حكم يستند إلى موقفٍ معرفيٍّ من الإبداع يمكّنه من تحديد موقع النص وجنسه وتياره. وهذا المستوى من التلقّي يمتلك أصحابه قدرةً عاليةً على فهم النصوص، وتحليل رموزها، وكشف خباياها واحتمالاتها المتعددة، وتأثيرها فى

(١) دور المتلقي فى تجديد العملية الإبداعية، ص١٢٠.



المجتمع وفى جنسها الإبداعي. ومن جهةٍ أخري فإن هذه الفئة تلعب – في رأيه- دوراً مهماً فى الحوارات التي تجري وسط المهتمين بالأدب والفن والفكر[1].

هذا – ومهما تباينت وجهات النظر حول دور المتلقّي في العملية الإبداعية، إلا أنها جميعاً تلتقي في أنّ قارئ أو متلقّي النصّ الحديث مطالبٌ بتزويد نفسه بثقافةٍ ومعرفةٍ واسعتين؛ تسعفانه على محاورة نصوص إبداعية لا تراهن على وظيفةٍ اجتماعيةٍ أو سياسيةٍ تُحرّك وجدان الجماعة من أجل حشدها عاطفياً لقضية ما. فالشاعر الحديث اهتم – كثيراً- بالقضية الجمالية للشعر، وسعى إلى استضافة معظم الأجناس الأدبية ذات الحقول المتباينة والاتجاهات التي تتفاوت من حيث الترميز والتجريد.

والقارئ باعتباره شريكاً في العملية الإبداعية مطالبٌ بكشف تلك التقاطعات، وفكّ شبكة الرموز؛ وهذه العملية – خاصة فى الشعر الحديث- تحتاج إلى ثقافة نوعية؛ فالشعر – مهما بلغ من الوضوح- يحتاج – كما يذهب عماد حاتم- إلى مستوًى متقدم من القدرة على التلقّي والنفاذ إلى النصّ الأدبيّ وفهمه، وتزداد هذه المهمة إلحاحاً كلّما كان النَصّ الأدبيّ مغلّفاً بغموضٍ إضافيٍّ بسبب مادته المشحونة بتعدد الرموز[2].

والشعر العربيّ- في العصر الحديث- ظهر في بيئة تعتمل فيها مجموعةٌ من الأسئلة المصيرية الناتجة عن علاقة الحضارة العربية بالحضارة الغربية من جهة، وعلاقة الفرد بمؤسسات المجتمع الفكريّة والسياسية والثقافية من جهة أخرى: الديمقراطية، الحرية، المساواة العدالة الاجتماعية، القانون، البيئة، الحرب، الوجود، الدين، الفن، الأخلاق... إلخ.

هذه الأسئلة – في ظل انكسارٍ حضاريٍّ عام- فرضت على الشاعر- باعتباره منارة من منارات المجتمع- الخوض فيها؛ انطلاقاً من رؤية تسهم في الكشف والتحليل، ولكن من غير أن تتخلى عن موقفها الجمالي. لذلك تلبس النصّ الشعري الحديث بالفكر ضرورة،

---

(١) دور المتلقي فى تجديد العملية الإبداعية، ص١٢١.

(٢) عماد حاتم (دكتور)، النقد الأدبي: قضاياه واتجاهاته الحديثة، (ط٢ دار الشرق العربي، بيروت – لبنان، حلب – سوريا، ١٩٩٤م)، ص ٤٤.

وتحمّل الشاعر مهمة الكشف عن توترات الواقع العربيّ، والتصدّي لمشكلاته؛ وذلك من خلال النص الذي يسعى إلى تجاوز سطح الواقع من أجل القبض على التناقضات العميقة.

لذلك كله لم يكن نصّ شعر الحداثة نصًّا يتّجه إلى عاطفة المتلقّي بغرض تثويرها، بل هو نصٌّ يتجّه إلى المتلقّي لتبصيره بمشكلاته الحضاريّة والثقافيّة والوجودية والجمالية، لذا فمن الصعب فهم نصّ شعر الحداثة بعيداً عن هذا العبء الذي ألقاه على المتلقّي؛ فالنصّ الشعريّ الحداثيّ -بعد خمسينيات القرن العشرين- سعى جاهداً إلى تجاوز النبرة الهتافية التحريضية إلى نبرة هادئة فى سطحها، مجلجلة في عمقها؛ إذ لا يستطيع ركوبها إلا من أعدّ لنفسه جهازاً نقالاً يسعفه على سرعة الربط بين ما يقوله النصّ وما يخفيه، وما يشير إليه وما يهمله. والنص -فى جميع ذلك- لا يراهن على قارئ محدّدٍ، بل ينتشر في مساحةٍ واسعةٍ يتقاطع فيها الوجدانيّ بالمعرفيّ، الثقافي بالسياسي، الأسطوري بالعلمي، الشفهي بالمكتوب، الوعي باللاوعي... إلخ.

من هذا المنطلق نذهب إلى أن ظاهرة الغموض ظاهرة عارضة فى الشعر العربي الحديث، وهي ظاهرة نتجت عن السباق الحامي ما بين النصّ الذي يتوجّه بسرعة نحو المستقبل لابتكار ما هو جديد، وقارئ انحسر دوره وتراجع نحو ماضٍ يأسره، وحاضر يضغط عليه ويشتت جهوده وميوله في القبض علي بؤرٍ دلاليةٍ لنصٍّ مراوغٍ ومخاتلٍ؛ فليس كل الناس - كما يذهب عماد حاتم- يستطيع "أن يكون مرتاداً ومستكشفاً. - فلا بدّ لمن أراد التنقيب فى هذا النهر ومعرفة خباياه. وفهم أسراره- من خبرة وتجربة.... إن الخطأ الذي يقع فيه أكثر الناس هو ظنّهم أن القراءة أخذٌ صرفٌ، وأن القارئ ليس إلا جعبةً فارغةً يملؤها الشيء المقروء... وأن الكتاب عائل، والقارئ عالة"[١]، لذا - فى رأيه- أن التجربة الذاتية للمتلقي هي التي تلعب الدور الحيوي في استيعاب الأثر الأدبي وتملّكه؛ من خلال شروط تجريبية وثقافية ومعرفية لا بد من توافرها للقارئ؛ فالقارئ - فى رأيه- "كلما تسلح بأدوات معرفية وثقافية، كلما كان أقدر على فهم النص الأدبي بصورة أفضل"[٢].

---

(١) النقد الأدبي (قضاياه واتجاهاته الحديثة)، ص ٤٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٥.

القارئ ونظرية القراءة:

ظهرت نظرية القراءة باعتبارها قضية نقدية فرضتها التحوّلات التي حدثت في البيئة الحضارية الحديثة ومعطياتها الثقافية؛ فقادت إلى تغيير بؤرة التركيز من المؤلف إلى النص والقارئ. وقد ارتبطت نظرية القراءة- إلى حد كبير- بالكتاب الألمان، أمثال:هانز روبرت ياوس، ولف جانج آيزر، رومان أنجاردن. وهي قد ارتبطت بالنزاعات الفكرية والسياسية بين المعسكرين الألمانيين:ألمانيا الغربية وألمانيا الشرقية، يقول دكتور محمود عباس: (ولهذا كانت المعسكرات الماركسية وخاصة في ألمانيا الشرقية من أشدّ المعارضين لهذه النظرية، بل وجّهوا إليها كثيرا من المطاعن والمآخذ في حوار طويل، ومناقشات حادة بين رواد المدرستين الشرقية والغربية، حتى اتهم كل فريق صاحبه بالخطأ في تصوره لعملية التلقّي. فروّاد نظرية الاستقبال يلقون على الماركسية تبعة الأزمة التي حدثت في الأدب بعامة، وفي انحراف القارئ فكرياً في تعامله مع النص بصفة خاصة. ونقاد ألمانيا الشرقية يصفون نظرية الاستقبال بأنها محاولة (برجوازية) تدلّ علي إفلاس روادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية)[1].

ونظرية القراءة نظرية متعددة الأبعاد؛وذلك لتعدد اتجاهات القراءة نفسها، وتداخل عدد من العناصر فى تكوين أسّها الذى تنطلق منه: النص، القارئ، عملية القراءة، الشروط الثقافية والحضارية...إلخ، ولذا فمن الصعب -كما يذهب ميجان الرويلي وسعد البازي- الإحاطة بتفريعاتها وتشعُّباتها؛ وذلك لعدم ثبات نقاط التركيز فيها من جهة، واتساع مراكز اهتمامها من جهةٍ أخرى. ولكن مع هذه التشعبات، فقد سعت الدراسات النقديّة إلى إعطاء تصوُّرٍ معرفيٍّ عنها استناداً إلى تعريف القراءة نفسها، وتحديد علاقاتها بالنصّ من جهة وبالقارئ من جهة أخرى.

هذا - وقد عرّفها "وليم راي" بأنها "دمج وعينا بمجرى النص"[2]. فهي - في رأيه- كالكتابة، تتضمن اعترافا بأبعاد مشكوك فيها، وتنكشف من خلال موضوع له طابع

---

(١) محمود عباس عبد الواحد (دكتور)، قراءة النص وجماليات التلقي (دراسة مقارنة بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي)، (ط١دار الفكر العربي، مدينة نصر - مصر، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م)، ص١٦.

(٢) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص ١٧.

القصديّة التي تُغري بأنّ هذا الموضوع القصديّ هو موضوع "له قياس ولا يمكن قياسه، له شكل ولا حدود له"[1].

والقراءة إدراكٌ للمقروء؛ إلا أنّه إدراكٌ سلبيّ لمجموعة من الصور الذهنية التي تؤدي إلى تكوين مشهدٍ أو رؤية[2]، وهي من هذا المنطلق تتجاوز – في رأي بلانشو- النظر من الخارج، أو "من وراء زجاج مقدمة لإدراك ما يجرى فى عالم غريب، فهي تختلف عن الكلمات التي تُؤدي إلى استثارة أو تكوين الصور الذهنيّة في ذاكرة القارئ الذي يقوم بحل الرموز"[3].

ويقوم الوعي الفعّال بدورٍ أساسي في عملية القراءة؛ لأنّ القراءة هي عملية يسعى فيها وعي العلاقات الفارغة المجسمة فى النص إلى ملء نفسه بالصور الذهنية، وهذا السعي يعني أنّ العلاقات التي تشاد داخل النظام اللغوي الذي يكوّن عمل النص – ليست ممتلئة بمعاني ودلالات نهائية، بل هي عبارة عن تخطيطات عامة قابلة للملء بدلالات يُحدّد طبيعتها مستوى وعي القارئ وثقافته، وهي بهذا المعنى تُحيل إلى القصد أو السلوك الذي يَتبعه القارئ لتحويل النص من خطوط سوداء داخل الصفحة إلى حركة مليئة بالحياة؛ يقول وليم راي: "حيث يتكلّم المرء المواضيع فى عمل أدبي ما، لا بدّ أنّ يتذكر أنّها لا يمكن أبداً أن تُحدّد تحديداً كاملاً، إذ ليس فى اللغة مجموعة من الجمل تستطيع أن تعرض عرضاً كاملاً جميع مخططات موضوع معين. كما أنه ليس هناك مجموعة من أمثلة الإدراك تستطيع أن تستنفد الصفات العديدة الخاصة بموضوع ملموس"[4].

والقراءة – دوماً- هي معرفة مؤجلة لإنجاز صور ذهنية تسعي إلى تحقيق وجود متخيَّل يعتمد على قواعد تجريدية لدلالات النص والأوجه السابقة والمعاشة للخبرة البشرية[5]؛ لذلك تعد القراءة إعادة تركيب مستمرة لتجربتنا فى العالم. فهي عملية – كما

(١) المرجع السابق، ص ٢٤.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٧.
(٣) المرجع السابق، ص ٢٩.
(٤) المرجع السابق، ص٤١.
(٥) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص ٥٠.



يذهب آيسر (أحد النقاد الظاهراتيين)- تقوم على علاقة جدلية للاتصال بالنص؛ لتعيد تنظيم أجزائه المكونة لوجوده الملموس.

أما مفهوم القراءة فى الثقافة العربية الحديثة، فقد اتكأ - كثيراً- على منجزات النقد الغربي، إلا أنّه سعى-جاهداً- إلى تملك وعي خاصٍ به؛ فاستطاع أن يحقّق تميزه من خلال العمق الذي تناول به القراءة على المستويين: النظري والتطبيقي. وقد اتجهت جميع مفاهيم القراءة في النقد العربي الحديث إلى أنّ دور القارئ يتجاوز عملية الاستهلاك السلبي للنصّ إلى عملية معقّدة أصبحت أحد أبرز قضايا النقد الأدبي الحديث..

فالقراءة - في رأي "بشير أبرير" - عبارةٌ عن "فصل متشابك ومعقّد، يعمل على إخراج الفعل الأدبي من حالة الإمكان إلى الإنجاز، يخرجه من الكمون إلى نطاق التحقق، أي، انتقاله من الموجود بالقوة إلى الفعل... وهي تلاقي القارئ بالنص فى مستوى ما"[١] والقراءة - في رأيه - أنواع، ولها خصوصيات، وتتميز القراءة الأدبية بالقدرة على ردم المسافة الفاصلة بين الدال والمدلول. والعمل على كشف أسرار التعدّد الدلالي الذي يُميّز النصّ الأدبي، فهي لذلك " ارتحال وهجرة وعبور بين الدلالات بشكل دائم"[٢].

فقد ذهب د. ميجان الرويلي ود. سعد البازي إلى تعريف القراءة بأنّها عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين؛ من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ[٣].

أما دور القارئ - فى نظرية القراءة - فهو دور المشارك الحقيقي فى مجمل العملية الإبداعية؛ فالقارئ يقوم بإدراك النقاط غير المحددة فى النص، حيث يسعى إلى ملئها بما يتلاءم مع ذاته، فالنص الأدبي -فى نظرية القراءة- لا يمتلك حقائق مطلقة، بل توجد تخطيطات عامة تقوم بتحفيز القارئ ليكوّن لنفسه حقائق، وهذه التخطيطات - في رأي آيسر- تقود إلى إبراز بعض أوجه الصدق الكامن، وهي أوجه يقوم القارئ بتركيبها

(١) بشير ابرير، النص الأدبي وتعدد القراءات، مجلة نزوة، /http://www.nizawa.com/volume11) p66-73.html) ، صفحة ٦.

(٢) المرجع السابق، ص٦.

(٣) دليل الناقد الأدبي، ص ١٩٤.



بناءً على عملية إعادة مستمرة تنظم البؤر التي تقود القارئ إلى تكوين رؤية إجمالية عن النص[1]. فالقارئ هو الذي يقوم بتشكيل رؤية النص، معتمداً – فى ذلك – على خبرته الذاتية، يقول(وليم راي): "فكلّ قارئ يكسو لا محالة المخطط (أي العمل) بإضافة تفاصيل لا تعود إلى المخطط، يستمدها القارئ من محتويات أوجه ملموسة أخرى اختبرها من قبل"[2].

فالقارئ – فى نظرية القراءة – لم يعد مستهلكاً للمعنى وحسب، بل هو الذي يقوم بإنتاج الدلالة استناداً إلى معرفته الخاصة وخبرته التي تعمل على تنظيم الأوجه القديمة ضمن رؤية الحاضر الذي يتميز بفرادته وانغراسه في القارئ في ذات اللحظة[3].

ففي الأدب الحديث أصبح دور القارئ دوراً مهماً لا يمكن أن يتحقق وجود النص بمعزل عنه. فقد أصبح القارئ – كما يذهب العلاّق – "طاغية جديداً تشكل استجابته للنص الموقف النقدي برمته"[4]. فالقارئ هو ذات لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معناه[5]، وهو – كما يذهب عبد الكريم درويش- وارث النص الشرعي والذي يفسره ويشكله فى وعيه على هواه[6].

والقارئ – وفق التخطيط التفكيكي- يبحث عن اللبنة القلقة وغير المستقرة، فيحركها حتى يصل إلى هدم البنيان النصي من أساسه، ثم يعمد إلى إعادة تركيبه من جديد[7]. فالقارئ لا يأتي إلى النص متفرّجاً، وإنّما يأتي مشاركاً فعّالاً فى لعبة الدلالة وتكوينها؛ فهو يتعامل مع النص الأدبي على أساس "أن القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى"ياوص" أنه حوار ديالكتيكي بين القارئ والنص، وبين الأسئلة التي يطرقها النص

(١) المعنى الأبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص ٤٤.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٠.
(٣) المرجع السابق، ص ٣٩.
(٤) المرجع السابق، ص٤٠.
(٥) القراءة والتلقي، ص٦٤.
(٦) عبد الكريم درويش، فاعلية القارئ في إنتاج النص (المرايا اللامتناهية)، (٢): مجلة الكرمل http:// www.alkarmel.org/prenumber/esue65.html ع٦٥، ٢٠٠١م، ص٢٠٧.
(٧) الكتابة والاختلاف، ص ٣٥.



ومحاولات القارئ للإجابة عليها(عنها)، وبين الإجابات التي لا يُقدِّمها النص، والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص، وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد"[1].

وهذا الاتجاه يبلور مفهوماً جديداً عن القراءة؛ فتُصبح عمليةً تتجاوز الملاحقة لما يخفيه النص ويضمره، أو ما يبوح به - إلي كونها جهداً يسعى إلى إعادة إنتاج النص وإعادة كتابته. وبهذا يصبح القارئ صاحب القدح المعلّى في بلورة مفهوم العملية الإبداعية؛ وذلك من خلال سعيه الدءوب إلى تحويل مسار العمل الإبداعي من حيث الفهم والتفسير، إذ تُصبح القراءة إبداعاً ثانياً، أو حواشي على متون مكتنزة بدلالات تصعب محاصرتها بالقراءة الواحدة.

ومهما يكن من أمر فإن القراءة لها تقاليدها وأعرافها التي تفرض على القارئ بعض الشروط المعرفية. ولما كان القرّاء يختلفون في أزمنتهم وأمكنتهم وخبراتهم وثقافاتهم- كان لا بدّ من اختلافهم في حركتهم اتجاه النص. فالقارئ ليس قارئاً واحداً، بل هم قرّاء كُثر؛ حتى في حالة النص الواحد.

هذا- وقد ذهب صبحي حديدي إلى تصنيف القرّاء بناءً على نماذج القراءة التي يقدمونها، فوجد أنهم أنماط مختلفة، منهم[2].

١. القارئ الفعلي: وهو ذلك القارئ الفرد الذي يقوم بقراءة النص المحدد، وهو قارئ يمارس فعل القراءة في صورتها الأعم. وهو القارئ الذي تقوم الأبحاث الميدانية باختباره في إطار علم اجتماع القراءة. وهذا النوع من القرّاء يقدّم استجابات متعددة تجاه النص المقروء؛ لذا لا يمكن تحديده خارج إطار الصورة التجريدية، رغماً عن وجوده الملموس في الحياة اليومية.

٢. القارئ النصّي: وهو قارئ يُولي فعل القراءة عناية فائقة للقبض على ما يقدّمه النصّ ذاته من لغة وجماليات فنية، ومعاني وخصائص. وهو يقوم -في نشاطه- بمتابعة

---

(١) عبد الكريم درويش، فاعلية القارئ في إنتاج النص (المرايا اللامتناهية)، (١)، مجلة الكرمل، http:// www./alkarmel.org/prenumber/esue64.html ع٦٤، ص١٧٢.

(٢) صبحي حديدي، ما هي القراءة؟ من هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى مجلة الكرمل http:// www.alkarmel.org/prenumber/esue63.html - ع٦٣، ٢٠٠٠م، ص١٣٣-١٣٧.



الكلمات على الورق من خلال حركة العين، حيث يسعى إلى استبعاد السياقات الخارجية عن النص، ثم يقوم بالبحث عن أفق الدلالات فى النص، سواء أكانت مباشرة أم رمزية.

٣. القارئ المدرّب: وهو القارئ الذي يمتلك القدرة على تحديد دلالات النص، ويصفه صبحي حديدي بأنّه (قارئ قياسي) أو يكاد، ولهذا فإنه يبدو- فى رأيه- أقرب إلى آلية تحليلية مبرمجة، منه إلى كيان إنساني ملموس ذي أهواء ومواقف وانحيازات. وهو قارئ يمتلك أهم مفاتيح النص الأساسية.

٤. القارئ المثالي: وهو صورة أعلى للقارئ المدرّب، إلا أن وجوده عبارة عن صيغة افتراضية فقط. وهو قارئ يمتلك مقومات القراءة(معرفة واسعة، تذوق، حساسيات الانحياز، الخبرة الطويلة) لفك ألغاز النصوص.

٥. القارئ المضمر: وهو القارئ الذي يفترضه المؤلف حين يبدأ كتابة نصه. وهو قارئ يفترض فيه المبدع القدرة على معرفة التفاصيل والمغزى الذي دفع الكاتب إلى استخدامات محددة، ويُدرك -كذلك- التعديلات التي يدخلها الكاتب على النص. كذلك يمتلك القدرة على تلمس البنية الإيقاعية وراء المقاطع الحوارية، وغير ذلك من عناصر النص.

٦. القارئ العليم: وهو نمط ثانٍ من القارئ المثالي. وهو ذلك القارئ الذي يمتلك نضجاً كافياً لاستيعاب لغة النص، ويتجاوز ذلك إلى معرفة أعراف التراث الأدبي الذي يندرج ضمنه النص، كما يمتلك القدرة على إطلاق الأحكام على جميع مستويات النص. والفرق بينه وبين المدرّب والمثالي والعليم- قدرته على تبيان دوافع الكاتب فى توجّهه.

٧. القارئ الأنموذجي: وهو ذلك القارئ الذي يفرض على المؤلف تخيُّل ردود أفعاله التأويلية عند كتابة النص، فيوظف هذه الردود باعتبارها استراتيجية تساعد على بناء النص.



٨. القارئ المعارض: هو قارئ نقيض للقارئ الأنموذجي، فهو يمتلك استراتيجية، تقوده إلى اكتشاف ما لم يخطر حتى على بال المؤلف.

٩. القارئ المقاوم: وهو مكمّلٌ للقارئ العليم، وله القدرة علي مناهضة الأعراف السائدة التي تحدّد شروط القراءة، فيمارس الخروج عليها حين يكتشف فى النص ما غفلت عنه الرؤية السائدة.

١٠. القارئ الأعظم: وهو قارئٌ مختصٌّ بدراسة الأدب، استطاع أن يجمع خصائص القارئ المدرّب والمثالي والمضمر الأنموذجي، ثم أضاف إلى ذلك نتائج ردود أفعال قرّاء آخرين.

هذا - والقارئ هو نتاج طبعيٌّ للانقلاب الجذري الذي حدث في مفهوم الإبداع فأدّى إلى تغيّر جذريّ فى عناصر العملية الإبداعية؛ إذ انتقل مركز الاهتمام من المؤلف إلى النص، ثم إلى القارئ باعتباره منتجاً أو معيداً لإنتاج النص، ومكتشفاً - فى نفس الوقت - لذاته.

ومن جهة أخرى أرجع بعض الباحثين بروز القارئ على سطح الساحة النقدية إلى إهمال التيّار البنيوي للسياق الخارجي في دراسته للنص، وتركيزه على دراسة العلاقات الداخلية المكوِّنة لنظام النص.

وفى رأينا فإنّ بروز القارئ ودوره في العمل الإبداعيّ أتي ليُعيد للأدب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة - جماهيريته التي افتقدها لفترات تاريخية طويلة محبوسًا في فئة محدودة اتصلت بالأمراء والقصور قديماً، وبالصالونات والمؤسسات التعليمية حديثاً.

هذا - ومهما يكن من تعقّد هذه النظرية فى تأسيسها النظري، إلا أنها تعدُّ محاولة جادة لتوسيع شبكة القراءة، فهي لا تسعى إلى تقديم النصائح إلى الكاتب ليكتب أدباً جماهيرياً، وإنما تسعى إلى تحليل القراءة ومشكلاتها، والقراء وثقافتهم؛ وذلك من أجل أن تعطي القارئ دوراً فعالاً يُلقي عليه واجبات التثقيف التي تعينه على التواصل مع إبداع

عصره. وهذا الهدف - كما أسلفنا - ينسجم مع التطلعات البشرية - فى كافة المعمورة - فى سعيها إلى إعطاء الفرد دوراً فعّالاً في المشاركة الاجتماعية والسياسية، وأخيراً فى القراءة الجمالية بناءً على خيارات شخصية تتسم بطابع الوعي الفعّال الذي يسهم في عملية الإنتاج؛ سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أم ثقافية.

ولتحقيق هذا الطموح سعى النقد - سواء أكان واعياً بهذا الدور أم مدفوعاً بحركية المجتمعات - إلى قلب أسطورة النصّ لصالح القراءة وأسطورة المؤلّف لصاح القارئ.

وفي العالم العربي لم تزل نظرية القراءة تعاني من الحجب والتضييق؛ وذلك من خلال تضخيم شخصية المؤلّف ومقاصده في التوجهات الماضوية، ومن خلال تضخيم النص وشفراته فى توجهات الحداثة بصفة عامة. ولكن - مع وجود هذا الاضطراب- لم تخلُ بعض التوجهات من اهتمام بدور القارئ وثقافته، وذلك من خلال بروز توجّه ثالث - في العالم العربي- قام بدورٍ بارزٍ في دفع العمل النقدي خطوات مهمة إلى الأمام، وقد برزت معه عدة أصوات سعت إلى إدخال القارئ إلى بؤرة النص باعتباره العنصر الفعّال فى العملية الإبداعية.

وظاهرة الغموض فى الشعر الحديث لا تنفصل عن سؤال القراءة والقارئ، فالغموض يتصل- بصورة مباشرة - بالقراءة والفهم والتفسير. وفى ظل المشكلات التي يعاني منها المجتمع العربي في كافة قطاعاته: التعليمية، الثقافية، السياسية، الاقتصادية، الأمنية...إلخ- يصبح من الشطط توجيه اللوم إلى الشاعر باعتباره مهوّماً في عوالمه الخاصة اعتماداً على تشكيلاته الجمالية.

فسؤال الغموض يتطلب دراسات ميدانية لتحديد عدد القرّاء، أو الذين يجيدون القراءة - بمفهومها العام- في ظلٍّ واقع تحيطه الأميّة الكتابية. كذلك يحتاج إلى دراسة المناهج التعليمية وطبيعتها؛ هل تقوم فى أسسها على مبدأ الحوار والتحليل والفهم والتفسير، أم أنها تقوم على مبدأ التلقين الذي يُؤدي إلى تكوين معلومات وفيرة تفتقد إلى الرؤية والمنهجية فى معالجتها.



ومن غير الإجابة عن هذه الأسئلة تُصبح ظاهرة الغموض ظاهرة أسلوبية ناتجة عن اختلال التطور الثقافي والتعليمي في العالم العربي، وإذا نظرنا إلى الجمهور العربي فإنّنا نجده فئات متفاوتة فى حظها المعرفي: فهناك فئة وجدت حظاً من التعليم والثقافة، ففتحت حواراً فعّالاً مع الثقافة الداخلية والعالمية؛ فامتلكت - نتيجة لذلك - مناهج متقدمة فى التحليل والمقارنة، وفئة أخرى لم يتجاوز حظّها التعليم المهني الذي انغلق على اختصاصه فحجب عن نفسه المعرفة بالاختصاصات الأخرى والثقافة العامة، أما الفئة الثالثة - وهي الأكثرية فى العالم العربي- فهي تلك التي لم تجد حظّها من التعليم الأساس؛ وإذا توافر لها هذا التعليم فإنّه لا يتجاوز المرحلة الثانوية.وهذه المشكلات التعليمية العامة انعكست - بالضرورة - على عملية القراءة والتلقي.

المبحث الثاني

آليات القراءة

لقد شملت التطورات الحديثة معظم مفردات الحضارة الإنسانية. ولمّا كان الأدب من أبرز المفردات الثقافية عند الإنسان، فقد وجد حظاً وافراً من التطور الذي أدى - بدوره - إلى تطور الدراسات التي انصبّت حوله؛ فاتجهت إلى تنظيم نفسها فى مناهج صارمة البناء، وتوزعت - كذلك- إلى عدد من الاتجاهات: فمنها الذي انشغل بالبحث في بنية النصّ، وبعض آخر شغل نفسه بالمؤلف، وثالثٌ توجّه نحو القارئ...إلخ.

على أنّ هذه الدراسات - مهما بدت في تباينها - تنقسم إلى اتجاهين رئيسين، هما: الاتجاه الشكليّ الذي اهتمّ بتفسير نظام العلاقات بين عناصر النصّ أو مكوناته، واتجاه مضموني يبحث عن مغزى النص والدلالات التي يحملها.

أمّا الاتجاه الأول فقد انشغل بالتحليل الشكلي للنص، وذلك من أجل اكتشاف نظام العلاقات التي انتظمته؛ بحثاً عما يسمى بموضوعية الأدب. ولعل التيار البنيويّ من أبرز الاتجاهات الممثلة لهذا النوع من التحليل[1].

وأمّا الاتجاه الثاني فهو يضمّ تياراتٍ عدّة، كلها تسعى إلى فهم النص وتحديد مضامينه وكشف خباياه. وفى هذه الاتجاهات تلعب الذات القارئة دوراً تأمّليّاً مهماً فى تتبع كافة خيوط العمل الإبداعي؛ لتقبض على بعض الدلالات التي ترضي الذات القارئة، وتبرِّر فهمها للنص استناداً إلى خبرتها وثقافتها وزاوية النظر التي تطلّ من خلالها على النص.

ويعتبر الاتجاه النفسيّ من أشهر تيّارات الاتجاه الثاني، فهو اتجاه يسعى إلى كشف الدوافع الخبيئة التي حرّكت المبدع؛ ليصل إلى كشف كثيرٍ من الحقائق عن الذات: تاريخ نمو الشخصية، مزاجها، رموزها...إلخ. ولكن مهما أوغل هذا الاتجاه فى التفسير إلا أنّه

(١) انظر ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، : ت مجيد الماشطة، (ط١ دار الشئون الثقافية، بغداد ١٩٨٦م)، ص١٤.



ينتهي إلى حقيقة مقررة سلفاً؛هي أن العمل الإبداعي ما هو في حقيقة أمره إلا تعبيرٌ عن رغبة ومحاولةٌ لإشباعها، سواء أكانت الرغبة ناتجة عن علاقة المرء بذاته أو بالبيئة أو العالم[١].

وفي هذا الاتجاه النفسي يصبح غموض النصّ الشعريّ غموضاً مبرراً؛ لأن الذات عندما تتعرض لنواهي الرقيب تلجأ إلى التعبير غير المباشر، وذلك من خلال آليات الدفاع التحريفية التي تتمثل في: الإزاحة، التكثيف، الترميز[٢]. وللوصول إلى مضمون الرسالة الإبداعية لا بدَّ للناقد من امتلاك منهجٍ تحليليٍّ يستطيع من خلاله النفاذ من سطح النص إلى عمقه؛وذلك بعد إزاحة الأقنعة والرموز التي استخدمها الشاعر.

وهذا الاتجاه النفسيّ - مع عمق التحليل الذي يقدمه عن النصّ- ينطلق في تحليله من رؤية مقررة سلفاً، الأمر الذي يحجب ثراء النصّ وتشعب دلالاته، ويحصره في شكلٍ من أشكال اللعب التي تستثيرها حادثة في الحاضر تعود بالمبدع إلى موقفٍ غير مشبعٍ في الماضي[٣]. ولكن مع هذا المأخذ، إلاّ أنّ الاتجاه النفسي لا تخلو منه دراسة من الدراسات التي تبحث عن مضامين النصّ، وذلك لأنّ البحث يبدأ باللغة وينتهي بها. واللغة تتشكّل من رموز وإشارات تعود في طبيعتها إلى البعد النفسي[٤].

ومن الاتجاهات التي تبحث عن مضمون العمل الإبداعي - الاتجاه الاجتماعي، فهو اتجاهٌ ينظر إلى العمل الإبداعي باعتباره نتاجاً طبعياً للمجتمع؛ فالمبدع كائنٌ اجتماعيٌّ يتشكّل وعيه في إطارٍ اجتماعيٍّ تحكمه قوانين البيئة المحيطة، فتنعكس مؤثرات البيئة في العمل الإبداعي المشكِّل.

والعمل الإبداعيّ – في هذا الاتجاه- يأخذ طابع الوثيقة التي تقود إلى كشف طبيعة النظام الاجتماعي وعلاقاته؛ سواء أكانت علاقات البناء الفوقي بالبناء التحتي تحددها

---

(١) دليل الناقد الأدبي، ص ٢٢٦.
(٢) المرجع السابق، ص٢٢٦-٢٢٧.
(٣) المرجع السابق، ص٢٢٧.
(٤) دليل الناقد الأدبي، ص٢٢٩.



طبيعة العلاقات الاقتصادية كما عند الماركسيين الآليين[1]، أم عناصر البيئة الاجتماعية التي تمرّ بعقل المبدع؛ فيعدّل فيها عبر عمليات الترميز والأقنعة[2].

وفى هذا الاتجاه يكون مغزى العمل الإبداعي - أيضاً- مقرراً سلفاً؛ لأن النصّ في- حقيقة أمره- ما هو إلا رؤية أيديولوجية يمكن كشفها عبر عملية قراءة عكسية يقوم فيها القارئ بكشف الأقنعة وإزالة الرموز.

ومن الاتجاهات التي تبحث عن مضمون النصّ وتسعي إلى تفسيره تفسيراً يرضي القارئ- الاتجاه الظاهراتي الذي يذهب إلى أن النصّ يعمل باعتباره منظومة مهيأة للقراءة وتوليد المعنى.إلاّ أنّ هذا المعنى الذي تولّده تلك المنظومة هو معنًى مفتوحٌ يحتاج إلى استكمال؛ لأن المعنى يتولّد من التفاعل الذي يحدث ما بين النصّ والقارئ[3].

ودلالات النصّ في- هذا الاتجاه- لم تكن محدّدة سلفاً، وإنّما يستخلصها القارئ اعتماداً على وعيه وخبرته وثقافته. والغموض -- من هذه الوجهة - لا يرجع إلى النصّ باعتباره مجموعة من الرموز التي تنغلق على ذاتها، بل إن وعي القارئ ودوره الذي يبذله لكشف الاحتمالات الدلالية فى النصّ - يُعدُّ من أهمّ المحكّات التي يُعوّل عليها في تحديد هوية النصّ.

هذه التوجّهات التي تسعى إلى كشف المعنى فى النصّ - ترتبط - إلى حدٍّ بعيد - بمناهج وخلفياتٍ فكرية هي التي تحدّد مضمون النصّ؛ الأمر الذي جعلها قاصرة على فئة خاصة وجدت حظاً من المعرفة الاختصاصيّة التي تعينها على كشف أعقد تشابكات النص استناداً إلى تلك المنطلقات؛ وبهذا يتحوّل النصّ من نصٍّ يحقّق المتعة الجمالية أولاً - إلى نصٍّ يعتبر وثيقةً يُستعانُ بها علي كشف أسرارٍ وخبايا ترتبط بخارجه. والمتعة الجمالية فى هذه المناهج لا تكون محايثة لعملية القراءة؛ وذلك لأنها لم تكن هدفاً فى ذاتها.

---

(١) دليل الناقد الأدبي، ص٢١٦.

(٢) المرجع السابق، ص٤٣.

(٣) شلوميت ريمون كيناني، النص وقراءاته ت. شحّات محمد عبد المجيد، مجلة الجسرة الثقافية، (تصدر عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، الدوحة، قطر، شتاء ٢٠٠٠م)، ع٤، ص ١٨.



ومن جهة أخرى فإن الغموض باعتباره خاصية أسلوبية فى الشعر العربي الحديث لا يرتبط بهذه الفئة المنهجية فى تفكيرها وإنما يرتبط- إلى حد كبير- بالمتلّقي العام الذي لم يدخل فى قضايا المناهج وفلسفتها وأدواتها التي تستخدمها فى قراءتها للنصوص.

والمتلقي الذي ينتمي إلى ثقافة ما لا بدّ وأن يثير فيه عجزه عن فهم أهم مفردات ثقافته - وهي الشعر- تساؤلات عن هذه المفردة الثقافية. وهذه التساؤلات تفضي إلى إجابات تتصل بالعملية الإبداعية كلها، إلا أن الذات القارئة - فى كثير من الأحيان- تسعى إلى تبرير موقعها من جهة، وتبحث عن مخرج يجنِّبها الكشف عن قصورها من جهة أخرى؛ فتتّجه - فى حال عصيان النص الإبداعي على القراءة - إلى اتهام النص بالغموض والإبهام.

هذا- ولما كان سؤال الغموض سؤلاً يتصل بالفهم والتفسير من جهة، ويتصل بالقارئ ووعيه من جهة أخرى- فإن أنسب المناهج التي تساعد على كشف غوامض النص هي المناهج ذات المنحي التأويلي. ويعتبر المنهج "الهرمنيوطيقيي" أو التأويلي من أكثر المناهج الملائمة لقراءة النص الشعريّ الحديث؛ وذلك لأنّه لا يستهدف الحياد والموضوعية العلميّة بقدر ما يسعى إلى الوصول إلى تفسيرٍ ملائمٍ من خلال تفاعل الذات القارئة مع النص.

ومن الأمور التي تدفعنا إلى اتّباع منهج تأويليٍّ في قراءة النصوص التي تنتمي إلى شعر الحداثة باعتبارها نصوصاً غامضة - هيَ أن التأويلية لا تشترط قواعد محددة يجب على القارئ اتباعها، كما لا تشترط معنًى نهائياً على القارئ الوصول إليه؛ فالمعنى يتشّكل من خلال الحوار الذي ينشأ ما بين القارئ والنص، وهو بذلك يكون من أنسب الطرائق التي تساعد فى قراءة النص الشعريّ الحداثيّ؛ لأنه يتّسق مع التنوع الهائل لجمهور القرّاء، وينسجم مع الوعي المعاصر في محاولته إعطاء الفرد دوراً أساسياً فى المشاركة الجادة فى تحسين شروط البيئة الإنسانية، ويسهم - من جهة أخري- في عملية إرجاع الشعر إلى جمهور الشعب؛وذلك من خلال منحه القارئ ثقة فى نفسه تساعده على تكوين ذاكرة معرفيّة تُؤهّله إلى الدخول في حوارٍ مع النصوص مهما كان عصيانها على الفهم.

كذلك من دوافع استخدام المنهج التأويليّ أن النصّ الشعري الحداثيّ المتّهم بالغموض هو نص لا يحمل معنًى أحاديّ الدلالة؛ بل هو من المختلف الذى يقدّم عدداً من الدلالات. فالدلالات تتناسل بصورة لا نهائية يحددها - فقط - أفق القارئ ووعيه وثقافته. وهذا التعدّد الدلالي لا يمكن تحديده إلا من خلال قراءةٍ تأويلية لها القدرة علي الفهم والتفسير.

ومن الذين يؤيدون هذا التوجه د. عبد الرحمن محمد القاعود. ويتضح ذلك فى قوله: "...أمّا لماذا القراءة التأويلية منهجاً أو استراتيجية لتلقّي الشعر وفهمه، فذلك لأنّ شعر الحداثة العربية المعاصرة صعب ومبهم ومشتتٌ دلالياً. ونصّه يبدو متشظّياً مليئاً بالشروخ والفراغات والمساحات البيضاء التي تنتظر من يملؤها" [1].

فالتأويل ضرورة تقتضيها طبيعة الظاهرة موضع الدراسة (الغموض). كذلك تقتضيها طبيعة الموضوع المتصف بالغموض (النص الشعريّ الحديث). فنصوص الحداثة ليست نصوصاً مبهمة الدلالة كما يذهب "القاعود"، بل هي نصوص غامضة لاعتبارات ثقافية وحضارية تتصل بقضية التلقّي من جهة، وبالنص - باعتباره شكلاً شعريّاً جديداً- من جهة أخرى.

ولفضّ ذلك الغموض لا بدّ من اتباع منهج تأويلي يستطيع القبض على الاحتمالات الدلالية فى نصوصٍ شعريّةٍ اعتمدت لغةً إيحائيةً تُشير إلى الأشياء ولا تلمسها؛ فكأنّما النصّ الشعري الحديث حالة سديمية تحتاج إلى التعيّن.

---

(١) الإبهام في شعر الحداثة العربية، ص٢٩٦.



المبحث الثالث

دراسة تحليلية

في هذا الاتجاه سيسعى الباحث - من خلال القراءة التأويلية - إلى تفسير ثلاثةِ نصوصٍ مليئةٍ بالرموز والصور المتشابكة والدلالات الخفيّة؛ بقصد الوصول إلى مقاربةٍ لما تُريد أنْ تقوله تلك النصوص. فالباحث لا يسعى إلى دراسةٍ فنّيّة تتجه نحو الاستخدامات الفنيّة بقصد تفسيرها جمالياً، بل يسعى إلى إيجاد دلالاتٍ مقبولة تكشف خبايا تلك النصوص؛ وذلك من خلال الإنصات إلى ما تقوله تلك النصوص، والاستعانة ببعض القرائن الخارجة عن داخل النص.

أمّا النصّ الأوّل فهو نصٌّ بعنوان "نجمة"[1]. للشاعر السوداني "الصادق الرضي "، الوارد في ديوانه (متاهة السلطان)، فالنص مكتنزٌ بالإيحاءات والإشارات المتلبِّسة بعددٍ من النبرات التي تبدأ هادئة ثم تزداد حدتها كلما اقتربت الذات من اكتشاف كينونتها؛ إذ تبدو الإشارات بعيدة ثم تقترب من موضوعها إلى أن تصل إلى مباشرته.

فمن أوّل وهلةٍ يصطدم القارئ برمز (النجمة) التي ترتبط بالبعد والإضاءة، كما ترتبط بالحلم البعيد المنال الذي تودّ الذات أن تبلغه، فيستخدم الشاعر النجمة ليُحيل من خلالها إلى ذاكرة بعيدة في التاريخ؛يتطلب الوصول إليها جرأة واقتدارًا على كشف طبقات متراكمة بعضها فوق بعض، طبقات تعمل على حجب الذات عن ماضيها، وتكتفي بلحظة من لحظات التشكّل في مسيرتها - وهي مرحلة التحوّل إلى الثقافة العربية والإسلامية - معتبرة إيّاها الوجود الفعلي للذات وتاريخها:

أين كنتِ تسوقين أغنام

حلمك بي

قبل أن أجيء ؟!

---

(١) الصادق الرضي، ديوان متاهة السلطان، (ط١ دار الخرطوم للطباعة والنشر، الخرطوم ١٩٩٦م)، ص ١٥.



فالذات المتحدثة تُعلن من أوّل وهلةّ صحيانها من غفوة كانت تغطُّ فيها، وهي غفوة أدت إلى حرفها عن خط سيرها في التاريخ؛ فالتساؤل - هنا - عن الصيرورة، صيرورة الذات التي تكشف عن مؤامرة تاريخيّة تسعى إلى اقتلاعها من ماضيها. فالذات تكشف عن حضورها فى المسرح بعد تغييبها عنه، وتؤكد وعيها بحركتها التي تسعي إلى السيطرة عليها باعتبارها إرادة واعية تستطيع المشاركة فى تحديد خط سيرها وأحلامها، وهي بذلك تريد الخروج من زمن القبول والتسليم، والدخول في زمن التساؤل والرفض.

فالأسئلة تخترق عدّة محاور. وهي أسئلة الذات الفردية عن ذاتها الجماعية التي نستطيع أن نسميها بـ"أسئلة الهوية".

أين يمكن أن يحتفي بي-

سيدي - قمرُكِ

وأخبّئ عن غيمتي - سرّك

وأخصّكِ بالكثافةِ والاحتراق ؟!

فالذات – هنا- تتساءل عن المكان الذي تساق إليه، فهو مكان تُبدي الذات ارتيابها فيه وفى قيمه، فهو مكان تسيطر عليه قيم الذكورة التي تودّ الذات مقاومتها (يحتفي بي سيدي- قمرك)؛ فالقمر إحالة إلى المذكر والذات تقاوم هذا الاتجاه؛ لأنه يبعد قيم الأنوثة عن المشهد والإسهام فى تكوين ملامح الذات (وأخبئ عن غيمتي سرك) و(أخصك بالكثافة والاحتراق).

وتتقدم الذات خطوة أخرى نحو الكشف عن هويتها من خلال تحوُّل خطابها من السؤال الاستنكاري إلى التقرير الذي تؤكد به حضورها ووعيها بوجودها وطبيعة تكوينه؛ فتقرر معطياتها التي تكوّن هويتها فى المكان:

ها هو النهرُ

شاهدكِ ونَجيٌّ

هوَ الوترُ



والخِنجرُ

أين القوافلُ ؟!

فالذات هنا تفصح عن وجودها الذي يرتبط بمكان يسوِّره النهر، ومزاج غنائيٌّ تحدده الآلات الموسيقية (الوتر)، وطبيعة فروسية يحددها(الخنجر). فالنظام الاقتصاديّ الزراعي (النهر) هو النشاط الذي تمارسه الذات وتدافع عنه، والمزاج الغنائي (الوتر) هو الذي يطبع سيكولوجيتها ويربطها-من خلال أناشيد الخصب-بنشاطها الزراعي، والصراعات التي تنشأ في محيطها هي صراعات أفراد لا معارك جماعات (الخنجر).

فالذات فى المقطع السابق تدلِّل على وجودها فى مكان يحمل خصائص محددة انعكست سماته فيها فى عدة محاور: النشاط الاقتصادي الزراعي (النهر)، المزاج النفسي الغنائي (الوتر)، الاستقرار لا التنقل والتمدن لا البداوة (وهو أمرٌ يستخلص من الإشارة الضمنية التي تتمثل في النهر)؛ فمجاورة النهر هي التي تؤدي إلى النشاط الزراعي، والنشاط الزراعي هو الذي يؤدي إلى الاستقرار، والعلاقات الاجتماعية هي علاقات صراع تنشأ بين أفراد وليس بين جماعات (الخنجر)؛ لأن الخنجر يستخدم فى المعارك التي تدور بين أفراد، خلافاً للسيف الذي يستخدم في الحروب الجماعية.

وفي مقابل هذه المعطيات المنتجة للقيم التي تدافع عنها الذات –توجد قيمٌ أخرى تستنكرها الذات وتستغرب وجودها في هذا المكان، وهي قيم الصحراء والتجارة (أين القوافل ؟!).

بعد هذه التقريرات التي تؤكد بها الذات حضور مكوناتها، وبعد الاستنكار للمعطيات الغريبة عن تكوينها- تبرز الذات عدداً من التناقضات ما بين هذه المعطيات والخطاب المؤسَّس في مشهدها:

ها هو اللونُ – لا لون

صوتكِ

وها هي النخلة الغريبة والشجرة

أين الدم

فالذات تتساءل عن هويتها داخل هذه التناقضات القائمة بين العناصر المكونة لهويتها (القمر - الغيمة)، (النهر والوتر والخنجر - القوافل). هذه العناصر التي تتفاوت فى درجة تأثيرها من حيث العمق والسطح، والظهور والخفاء، والتأثير والسيطرة- هي التي تشعر الذات بتشظّيها.

فملامح الذات ومكوناتها الأساسية (ها هو اللون) يختلف عن خطابها الذي تعلنه. فالمفارقة قائمة فى عدة محاور، لعل أهمها مفارقة العرق والخطاب، فالنخلة الغريبة هنا تحيل إلى الحضارة أو القيم أو الثقافة العربية التي تتبناها الذات وتعلن الانتماء إليها، إلا أن هويتها تنتمي إلى عرق آخر (أين الدم)، فالمقطع يكشف- هنا - هشاشة الانتماء إلى العرق العربيّ.

فالذات المتسائلة تؤكد أنّ الهوية المُعلَنة مستعارةٌ؛وذلك من خلال عدة ثنائيات متعارضة هي:

١ - التعارض ما بين الهوية الحقيقية والخطاب المُتبنَّى (اللون × الصوت).

٢-التعارض ما بين العرق والمكان (النخلة الغريبة × الدم).

٣-التعارض ما بين الخطاب المُتبنَّى والتاريخ.

ويتّضح ذلك في قوله:

والجسد المغنّي خرافته المستعارة

أين الحكايا

ورائحة الأرض فى فمك الطيّبِ

أين الضلال ؟!

فالذات فى المقاطع السابقة تكشف تمزُّقها وتناقضاتها المتصارعة ما بين ماضيها البعيد وحاضرها القريب، وتشير إلى المكان باعتباره دعامة أساسيّة في تكوين الهوية؛ فالهويّة تتأكد - عندها- من خلال تفاعل الجسد داخل المكان الذي يحدد ملامحه (اللون، المزاج، العادات....إلخ).



كذلك تؤكد الذات أنّ ما بين هويتها الغائبة عن المشهد والمرتبطة بالمكان وما بين الخطاب الذي تتبناه الذات فى حاضرها - مفارقة تشرخ الذات شرخاً حاداً (ها هو اللون لا لون - صوتك).

فالذات المتحدثة واعية لخطابها إلى درجة عميقة؛ فالنخلة شجرة مثمرة توجد فى الجزيرة العربية، وهي من الرموز السياقية التي أصبحت لها صورة ثابتة تحيل إلى الأرض العربية؛ ومع أنّ "النخلة" تنمو في المكان الذي تنتمي إليه الذات إلاّ أنّ التفريق كان واضحًا من خلال إسناد صفة الغربة (ها هي النخلة الغربية). فالرمز الذي استخدمته الذات هو رمز مستعار لا ينتمي إلى مكانها، أي، أن القيم التي تسيطر على حاضرها تنتمي إلى واقع الصحراء، كذلك الخطاب الذي يطفو على المشهد هو خطاب مستعار؛ إذ لا يرتبط بجذورها العميقة الضاربة فى التاريخ (الجسد المغنيّ خرافته -أين الحكايا).

ففي هذا المشهد الذي تسعى الذات إلى إعادة تشكيله - تبدو المعطيات أمامها محدودة، والمخاطر أكبر، والمجازفة أخطر؛ فالأرض مساحة شاسعة من الأخطار والضياع:

الأرضُ ليلٌ شاسعٌ

مبتلٌّ بفكرة النجمة- البهو

والنجمة- القبو

بينهما نجمةٌ لا تُرى وتُعْرَفُ

كالسرّ

يُرى ويُعْرفُ

فالذات ممتلئة بفكرتها، وتعي خطورة البحث عن هويتها؛ فهي تجوس فى مسرح تتجاذب حركته هويتان تتبادلان المواقع، وتتنازعان فى توجيه حركة الذات؛ إحداهما تسعى إلى فرض خطابها والسيطرة على الذات من خلال إغراءاتها التي لا تقاوم (النجمة - البهو)، والأخرى تسعى إلى تأكيد خطابها، إلا أنها لم تستطع أن تبرزه على سطح مسرح الهويات (النجمة- القبو)، وما بين هاتين الهويتين المتصارعتين تذهب الذات المتسائلة إلى



تأكيد هويّة ثالثة هي الهويّة الضاربة في الجذور والمنغرسة في الأغوار البعيدة والمؤثرة في اللاوعي-الفردي والجماعي- بصورة فعّالة:

ليلٌ زقاقٌ

حالُ سَهلٍ ضيّقٍ

في الحـــالِ سهلٌ ضيقٌ

درجات غيب النور

فالذات المتحدثة تمتلك وعيّاً متعمقاً بحجم الخطورة التي تواجهها كلّما توغلت في بحثها عن هويتها؛ فالحصار يطالها من جميع الجوانب، والممرات الضيقة التي تسلكها إلى أرضها الجديدة (الأرض ليل شاسع، والليل زقاق، والسهل ضيق).

فالذات – هنا- تحسّ بانشراخها إلى ذاتين متناقضتين فى التكوين. ورغماً عن فظاعة المخاطر والضياع (ليل شاسعٌ)، وشدّة الحصار المطوِّق (سهل ضيق)، ووعورة الطريق (ليل زقاق) – إلا أن الذات استطاعت أن تزيح كل الأغشية التي تحجبها عن الرؤية المتبصرة؛ لتكشف تكوينها، وتتعرّف علي حقيقتها التاريخية التي تتناقض- بصورة صارخةٍ- مع وجودها المتعيّن في الحاضر.

قبضُ نقيضه في ذاته القصوى

حريقٌ أبدٌ حضورٌ أخضرٌ

وأكيدُ تكوينٍ

وزيت من عصير الطين والنّار

خمرةٌ للسؤالِ

حالٌ !

فالذات – بعد وعيها للتناقضات التي تحيطها – نذرت نفسها للاحتراق الذي سيقودها إلى البعث الجديد (حريقٌ أبدٌ حضورٌ أخضرٌ)؛ فهي تميت نفسها من خلال إشعالها



لثورة مطهِّرةٍ تمحو زيفها وتعيد إليها أرضها الخضراء؛ متمثلة لعناصر تكوينها الضاربة فى عمق التاريخ (وزيت من عصير الطين والنار).

فالذات تقبض على مكونات هويتها عبر التاريخ، ومن ثمّ تشرع في الغوص عميقاً من أجل القبض على لحظاتها التاريخية، وهي تُبدي نشوةً عارمةً بهذا الاكتشاف.

من نجمةٍ فيّ، تغمرني الأرضُ

وأسكبُ سهو أعضائي

على الأبد الكثيف   أنا هياكـــلُ

لا هياكل لي

عناصرُ

لا عناصر فيّ

كلٌّ

هذه النجمة التي تُعدّ مطلب الذات هي الهوية التي تتوق الذات إلى الالتحام بها؛ لتشدها إلى المكان، وتدفعها إلى إزاحة كل الأقنعة التي ترتديها (وأسكب سهو أعضائي).

فالذات تمتلك وعياً بمكوناتها، وتحدِّدها في صور جلية، وتعلن أن هذه المكونات التاريخية قد غُيِّبت عن مسرح الحدث اليومي:

أنا هياكلُ

لا هياكل لي

عناصرُ

لا عناصر فيّ

والذات تعتدّ – كثيراً- بهويتها المغيّبة عن مشهد العلاقات فى الحاضر. وهذه الهويّة المغيّبة عن المشهد هي المكوّن الحقيقي الذي تتوكأ عليه، وموقع الرؤية التي تطلُّ من خلاله على حقيقتها ومشكلاتها، والإرادة التي تدفعها إلى البحث والتساؤل:

وهي مأوايَ وناري

قدرتي لا اقتداري

قدري – حصاري

والذات في بحثها عن هويتها تُصرّ على أن تكون هذه الهويّة نابعة من تفاعل الإنسان بالمكان؛ مكان الذات الذى يتميّز بشمسه الحارقة (تغمرني بجمرتها) وبمياهه الوفيرة التي تحوّل الأرض إلى حقلٍ مخضَّرٍ (تمنحني على الغمر اخضراري)

نجمةٌ من صلب الأرضِ

تغمرني بجمرتها

وتمنحني على الغمر اخضراري

فالهوية بهذا التكوين الذي أعلنته الذات هي التي تدفعها إلى التصالح مع نفسها، وتقودها إلى التجدّد والحركة عبر حركة أشبه بحركة طائر الفينيق[1]

ويكونُ في كفيّ لونٌ هيّنٌ

ألهو بقدرته على حرقي

وأمعنُ – في ولادته- احتضاري

هذه النجمة الهويّة هي التي تُفسح للذات المجال واسعاً لتأمل نفسها، والتعرّف على غيابها الطويل عن مسرح التاريخ، وتشكّل- في داخلها - بذرة الحنين الجارف إلى ماضيها الوارف، وتساعدها على تعلّم الإنصات إلى الحكمة التي تتكشّف لها، وتكون لها نواة التوحد من خلال العلاقة المتبادلة ما بينهما

من نوافذها

أطلُّ على غيابٍ شاسعٍ

(١) طائر الفينيق: طائر أسطوري، أسطورته ذات أصل مصري، لا يستطيع التزاوج لأنه لا توجد أنثى من فصيلته، ومع ذلك يحافظ على نسله، فعندما يشعر بدنو أجله يبني عُشّاً من نباتات عطرية وأعشاب سحرية ويستقر في وسطها بعد أن يحرقها، ومن رماده يولد فينيق. وهو للقدماء رمز خلود الروح.



وأحنُّ فيها للغياب الضيّقِ

أطهو صمت تكويني

وأشرب صوتها النعناع

أغرقُ فى توجّدها

وتغرقُ فى اشتهائي

ومن جهة أخرى فإنّ هذه (النجمة الهوية) التي تعتصرها الذات - عبر الأسئلة المتلاحقة عن وجودها-هي التي تقرّبها من رسم أفقها وكيانها

نجمةٌ تهدي إلى ضلالها

من نجمة فيها اقتراباً

من فضائي !

هذا الفضاء الذى تسعى الذات إليه-حثيثاً- يكمن في عمق التاريخ؛ لذلك لا تأتي الأسئلة عن المستقبل، وإنّما عن الماضي الذي تسعى إلى تصحيح مسيرته من أجل التعرّف على المنعطفات التاريخية فى مسيرتها، والتعرّف عل نقطة الانقطاع التي شرختها.

والذات في بحثها المحموم عن جذرها تلتحم بما يقرّبها من ذاتها القصوى.وهي لا تكلّ من البحث والغوص وإزالة الطبقات المتراكمة التي ردمتها فى ماضٍ بعيد

أسكرُ بالهوس – من فكرة الهذيانِ

ممعناً فى فكرة التهريجِ

من وهجٍ وتقديسي

وتخرجُ منك امرأةٌ من داخل امرأةٍ

تكونُ الكأس والجمرة، تعوي

... في كلينا...

تخرجُ المدنُ – الهياكلُ – كلُّ ما شيّد العالمُ

فالذات – هنا- تخرج من تلويحها لتبدأ بالكشف والتصريح عن أسئلتها التي تهجس بها؛ فتنتقل من مرحلة الرمز إلى المباشرة، فتعلن أن البحث عن الهوية مرتبط بأسئلة أيديولوجية وسياسية تتصل بوجودها الراهن وعلاقته بذاكرتها المتكوِّنة عبر الحقب المتتالية. فقد بدأت الذات المتسائلة فى بلورة أسئلتها فى ثوب أكثر شفافية، كما بدأت بتحديد موقفها مما يدور حولها، داعية إلى التمسك بإرثها، والالتحام بالتاريخ والتوحّد معه بغرض إعادة كتابته من أجل إعادة بناء الذات. فالذات تحسّ بأنّ هناك انفصالاً عميقاً ما بين وجودها الراهن وتاريخها.

يغوِيني ضياع العالم

في فكرة العالم.. وأضجُّ

ضميني إليكِ وهيئيني لاحتراقي

وافتحي صدرك -القبر/ أغلقي

صدرك- القبرَ، على صدري

طريق القبر، وامتحني كياني ميِّتاً

في كونك الطاغي بهزِّ العرش والملكوتِ

هذا مقتلي وحياة أسلافي

والتاريخ يبدو كاذباً فى رؤية الذات، فهو صياغة ملفّقة صاغته إرادة السلطة؛ لذا ترى الذات المتحدثة ألاّ مناص من إعادة صياغة الذات من خلال إعادة كتابة تاريخ الذات.

وتلكم جثة التاريخ ترشحُ فى الرداءِ الأبيضِ

الممسوسِ بالطيب "المعفَّنِ"

في صلاة الفتحِ

وبهذه الجرأة والإقدام بدأت الذات فى الاقتراب من التحديد القاطع لطبيعة الصراع الذي تخوضه، والأسئلة التي تطرحها، ومن الطرف الآخر الذي تتصارع معه وتثور عليه.

كذلك استطاعت أن تكشف عن مناطق التحوّلات في مسيرتها التي أسهمت في تكوين ذاكرتها؛ فثورة الذات تتجه نحو التاريخ، ويتضح ذلك من خلال الإشارات التالية: طريق القبر، الكيان الميت، مقتلي، حياة أسلافي، جثة التاريخ، صلاة الفتح.



ومن جهة أخري اقتربت الذات من تحديد النقطة التي شكّلت الانعطاف الكبير في مسيرة حركتها التاريخية؛ فأدّت إلى حرف خطِّ سيرها وتزييف ذاكرتها، وذلك من خلال الإشارات التالية: الرداء الأبيض، الممسوس بالطيب المعفّن، الصلاة، الفتح.

وإذا علمنا أن الذات المتحدثة هي ذات تنتمي إلى مكان محدّد له ذاكرة فى المكان تقاطعت وامتزجت مع غيرها من الأمكنة – فإننا نستطيع أن نحدّد نقطة التقاطع التي تثور عليها الذات باعتبارها نقطة تحوّلٍ سالبةٍ في حركتها التاريخية؛ فالصلاة مفردة تحيل إلى ما هو مقدس، وترتبط –في المجتمع السوداني- بالمسيحية والإسلام.والصلاة التي تقصدها الذات ترتبط–إلي حدٍّ بعيد- بالإسلام؛وذلك لارتباط الإسلام بالجزيرة العربية المُشار إليها - داخل النصّ – بـ(النخلة الغريبة)، ولارتباط دخول الإسلام – في جزءٍ منه – بفتوحات (عبد الله بن أبي السرح).

والذات تتقدم خطوة أخرى نحو التحديد القاطع لأبعاد أسئلتها، وتُبرز رؤيتها في ثوبٍ أكثر وضوحاً، وموقف أكثر وعياً للطبيعة المراوغة لأسئلتها؛ فتذهب إلى أنّ الذات أُعيدت صياغتها باقتطاعها من المكان وامتداداته التاريخية؛ وأُعيدت هندستها وفقاً لقيم مكان آخر (النخلة الغريبة) هو الجزيرة العربية التي استطاعت أن تمدَّ خيوطها في المكان الذي تنتمي إليه الذات الثائرة (السودان العربي المسلم). ويتأكد ذلك فى صيغة صريحة تبلغها الذات بعد محاولات من التخفي والتلويح والترميز والدمج ما بين الترميز والتصريح:

أنت غوايتي، تتفلّتينَ عليَّ، أوغلُ فى
إسارِكِ، تقبلين عليَّ، خافيةً عليَّ، غريبةً
عنكِ –الغواية أنتِ–، فى الورقِ- الغواية..
في البياض الفاضح الممسوسِ بالحبر المؤرِّقِ
حفر أيامي على سطح البلاط الهاشميِّ
ورقعة المولى على تاج الخلافة، والسلاطينِ
البلاط وخافقاتِ الطينِ..



فإشارات مثل: البلاط الهاشمي، رقصة المولى على تاج الخلافة، السلاطين، البلاط....إلخ- تجعل أبعاد الصراع والثورة التي تقودها الذات واضحة. فالإشارات السالفة تحيل إلى قيم الثقافة العربية التي دخلت السودان وأعادت تكوين ذاكرته؛ ماحيةً - في رؤية الذات- الامتدادات الضاربة في التاريخ. ولعل الإشارة - هنا- إشارة إلى تاريخ السودان القديم الذي ارتبط بحضارات قديمة كانت ضمن أبرز حضارات العالم القديم (كوش، نبته، مروي، بعانخي، الوثنية، السحر، المسيحية......إلخ). فجميع هذه المعطيات الضمنية - التي برزت في خطاب الذات التي تبحث عن ذاكرتها باعتبارها (المعطيات) عصارة التكوين الأولى التي تتطلع إلى البروز - لا تستطيع الصعود إلى سطح المشهد، فسمك الحجاب، وهشاشة تلك العناصر - في معادلات الصراع- يجعلانها تتراجع إلى الوراء، محرّكةً المشهد من الخفاء.

أنت هشاشتي، تتهشّمين عليَّ، أوغلُ

في نثاركِ تسكبين علي جرحي في الحجارةِ

والزجاج، ألوسُ بينكِ مُحْرَجاً في ثقب

تكويني- أنا الجرح

الحجارة

والزجاجُ

وضدَّ تكويني أنا الهشُّ

المتينُ

تيهاً، في دهاليزِ بحجم الثقبِ

أنتحُ من عظامي

فالذات رغماً عن الهشاشة التي تُعلنها إلاّ أنّها تُؤكد وجود بذور قوة في داخلها (أنا الجرح والحجارة والزجاج، أنا الهشُّ المتين) تستطيع أن تتوكأ عليها في سعيها الحثيث إلى كشف الحقيقة التاريخية لوجودها المتكوّن في التاريخ المتّصل بالمكان وقيمه.



كائناً ما كان غيبك

سوف تكشفك الفراشةُ

نطفةٌ منك احتمالٌ للحدائق في دمي

المحروق بالحنَّاءِ في حطبِ العروسِ

المنتقاة من العجاج المرِّ

فى ورق البخورِ، ودَخْلَة الجنِّ اللطيفِ

على البنات -الورد، من صفق الخمارِ

وحبسة المولد والشهر الحرامْ !

فالذات هنا تستعير مفردة الفراشة لتحيل إلى الموقف في أبعاده المتعددة: عملية البحث عن الجذور أو ما هو جوهري في تكوين الذات المتسائلة، الهوية المبحُوث عنها والمختلطة بعناصر عدّة تحتاج إلى فرزٍ.كما تكشف الذات(الفراشة) وعيها بثلاثة عناصر أساسية في عملية البحث عن الهوية:

١- وجود مكونات وجدانية عميقة، وبذرة متخفّية ومؤثرة في هوية الذات المتحدثة.

٢- صعوبة الوصول إلى هذه المكونات الوجدانية العميقة؛وذلك لوجود فترات غيابٍ تاريخيٍّ طويل.

٣- الإصرار على البحث والتنقيب والفرز، من أجل الوصول إلى تلك العناصر المكوِّنة للذات من جهة؛والمزاحة من الوعي إلى اللاوعي من جهة أخري، ثم تخليصها من الشوائب التي حرمتها من الظهور.

بعد ذلك تأتي الذات المتحدثة لتُعلن عن طبيعة هذه المكونات التي ترتبط بثقافة المكان الذي هو السودان: الدم المحروق، الحناء، حطب العروس(الطلح، الهبيل... إلخ)، البخور، صفق الخمار، حبسة المولد التي تشير إلى حبس العروس قبل الزواج، الشهر الحرام الذي يحيل ضمن السياق إلى ما يسمى بشهر "العسل".

جميع هذه المفردات التي احتشد بها المقطع المذكور تحيل إلى وعي الذات بمكوناتها الثقافية التي ترتبط بالمكان الذي هو السودان.



ثم تأتي الذات -في نهاية خطابها عن هويتها التاريخية الضائعة- لترسم الحلم الذي سوف تسعى إلى تحقيقه، وهو إعادة اكتشاف الذاكرة من خلال الغوص في التاريخ والوجدان، معلنة صعوبة البحث؛ لتعقد علاقاته وتشابكها، ولكن مع ذلك تعلن الذات- في صورة واضحة- قوة إرادتها في مواصلة البحث والتنقيب حتّى تصل إلى المكوِّن الحقيقي لهويتها ذات العناصر المتعددة والممتدة في التاريخ.

كائناً ما كانَ نوركِ

سوف يحرقكِ انطفائي فيك

من عصب التوهج في المجرَّةِ

ثوبك المنقوش بالجمرِ، المطرّز بالرذاذ

وثقب بيدائي وظلماتي

.. سيوقدك انطفائي نجمـــــــــةً

إثرَ

نجمهْ

نطفة تغري حنيناً

غارقاً في رحم إيما

وردةً

مجنونةً

بالسرَّ في طفلٍ أتى

يتكلّم الأحلامَ يمشي

ثوبه من قطن غيمهْ

ولكن مع هذه القدرة القوية والأحلام التي تدفع الذات إلى حمل عبء تغيير جذريٍّ لواقع معقّد المشكلات -تأتي الذات لتُعلن انكسارها وتشاؤمها من التغيير الذي حلُمت به



كائناً ما كان كونكِ

كنته في الغيب حلما

مسمل العينينِ، ما أبصرت إلا مسَّني سكرٌ

وما أغفيتُ إلاّ

أمسكتْ كفّايَ بالسرِّ الذي..

يُشْفي

ولا تنزاحُ ظلمةٌ !!

فالذات في ختام خطابها تكتفي بامتلاك السرّ وكشف الحقيقة. أما التغيير فترى أنّ كلّ المحاولات التي بذلتها قد باءت بالفشل.

أما النصّ الثاني فهو نصٌّ بعنوان "سنبلة"(١) للشاعر العربي "علي أحمد سعيد" (أدونيس) الوارد في مجموعته الشعرية "وجه البحر". يعتمد النصّ - كثيراً- على المعرفة التأملية الحدسية ذات الطابع النبوئي، فالنصّ يقدّم رؤيا عن مشهدٍ محاصرٍ بالفقر وعوامله؛ وعن واقعٍ أفرغ آلاف الضحايا والمحرومين الذين تشرَّدوا بسبب الجوع والبطش السياسيّ، وأوصل جموع المحرومين حدّ اليأس من وعود الإصلاح.

في هذا الواقع المشحون بالمشكلات والإحباط - تأتي رؤية الشاعر التي تخترم الواقع لتطلّ على مآلا ته، فالشاعر ينظر إلى المستقبل ويتفحّص وعوده، لعله يردّ الأمل لأولئك اليائسين من الفقراء والمتشردين.

فالشاعر يبشِّر بالخير الذي يرقد في المستقبل، وهو خير يأتي مع هذا الجيل الذي تسلّح بمعرفة وصبر قويين

وقفت سنبلة

بين وجه الشريد وأيامهِ، وقفت سنبلة

وأشارت.

---

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، ص ٢٤٣.



رأيتُ النهارْ

جرَساً يفتح الشبّابيكَ والمدنَ المقفلة.

فالسنبلة إحالة إلى الخصب والنماء، فهي وعد الحياة البهيج الذي ينعش الأمل لدى الجوعى والفقراء، وهي - كذلك- إشارة الحبّ؛ إذ ترتبط بمواسمها الأناشيد والزيجات. إلاّ أنّها - مع هذه الشحنات الدلالية التي تحيل إليها- تأتي في سياق النصّ لتحيل إلى خصوبة رؤية الذات المبشِّرة بالأمل وإلي حركتها الفاعلة. فالسنبلة التي تشير هي ذات الشاعر التي تنظر إلى ما وراء الواقع وأحداثه، فهي وعد الثورة التي تغيّر ملامح الحياة وترد اليقين إلى أولئك الذين فقدوا الأمل في إصلاح واقعهم؛ فشرّدهم اليأس أو السلطان (بين وجه الشريد وأيامه).

فإشارة الشاعر/ السنبلة -هنا- إشارة للمستقبل الواعد الذي سوف يحمل بين طياته رياح التغيير التي تستطيع أن تخرج الناس من القهر والجوع والفقر والحصار والتشرّد - إلى عالم يسوده الخير (رأيت النهار)؛ ثورة تستطيع أن تردّ للناس ثقتهم في أوطانهم التي أغلقت أبوابها أمامهم (تفتح الشبابيك والمدن المقفلة).

والرؤية التي يقدِّمها الشاعر عن المستقبل الواعد بفتح الدوائر المغلقة أمام الناس - هي رؤية تذهب الذات إلى أنّها رؤية عميقة نابعة من قراءاتٍ فاحصةٍ لجذور الثورة القادمة ومصادرها:

وَقفت سنبلة

في مدار الينابيع في شَهْوة الغُبارْ

وبعد أن يُؤكّد الشاعر على عمق رؤيته عن جذور الثورة القادمة ومعطيات الواقع الذي تسعى -تلك الثورة- إلى تغييره- يقدّم مشهداً حيّاً عن مآلات الثورة؛ فالثورة القادمة هي ثورة تغيير جذريّ تتعدد محاورها؛ فهي ثورة يقودها جيلٌ جديدٌ قادرٌ علي العطاء (ورأيتُ العصافير تبني)، وتعمل على تغيير الأفكار المتجمدة (وكان المطر سفنا تجرف الجليدْ)، وتصب جهدها على تهيئة بيئةٍ صالحةٍ تساعد جيل الغد على النمو بعيداً



عن الأمراض الفكرية والسياسية والثقافية البالية (فى طريق البراعم والعشب)، وهي - كذلك- ثورة يحرسها ذلك الجيل الذي بشّر بها وتشرّد في سبيلها وأخلص لها حتّى إنجازها للواقع الجديد الذي سيحمل الإنسان وواقعه من الفقر والجهل والجمود إلى الرخاء والمعرفة والحركة (كان الشجر سفنا تحمل المدائن أو تأخذ القمَرْ):

ورأيتُ العصافير تبني، وكان المطرْ

سُفناً تجرف الجليدْ

فى طريق البراعم والعشب، كان الشَّجر

سفناً تحمل المدائن أو تأخذ القمَرْ

فى مهبِّ الفضاء الجديدْ.

أمّا النص الثالث فهو نصٌّ بعنوان "من أنا من دون منفى"[١] للشاعر الفلسطيني "محمود درويش" الوارد في ديوانه "سرير الغريبة" الذي صدر بعد اتفاقية "أوسلو" التي وُقِّعت بين الفلسطينيين والإسرائيليين.

يؤكد عنوان النصّ "من أنا دون منفى" رؤية يائسة عن إيجاد علاقة إيجابية مع المكان. ويفتح الشاعر نصّه بتقديم رؤية عن علاقة هشّة وقوية في ذات اللحظة؛ فالهشاشة تكمن فى فقدان الذات للألفة مع المكان والناس (غريب)، أما القوةّ فتتمثل في الحنين والرابط القوي مع المكان المفقود (يربطني باسمك الماء).

فالمنفي هو منفي الإنسان الفلسطيني، وبهذا الإعلان الصارخ يسلِّط "محمود درويش" الضوء على مشكلة شعب بكامله، وقضية شعب يقضي عمره متنقلاً من منفًى إلى منفى؛ وهو بذلك يسلط الضوء على قضية النفي والتشريد التي يمارسها كيان له وجود سياسيّ واقتصاديّ وعسكريّ وأيديولوجي يبرر هذا النفي، وهذا الكيان هو الكيان الإسرائيليّ.

غريبٌ على ضفة النهر، كالنهر... يَرْبطُني

باسمك الماءُ. لا شيءَ يُرْجعُني من بعيدي

إلى نخلتي: لا السلامُ ولا الحربُ.

---

(١) سرير الغريبة، ص ١١٢.



فالشاعر يذهب إلى أنّ المنفى هو الوجود القسريّ الذي فُرض عليه، فهو يحنّ إلى وطنه الذي يشكّل هويته إلا أنّه لا وجود لأمل يعينه علي الالتحام بوطنه (لا شيءَ يرجعني من بعيدي إلى نخلتي)، فليس هنالك مجالاً لإقامة علاقة سويّة في التعامل المباشر مع الوطن من داخله؛ لذا فالعلاقة ستظل علاقة وجدانية فقط.

فالشاعر يعلن يأسه من كل الاتجاهات التي تعمل على تسوية الصراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ؛ سواء أكان حوار السلام أم حوار الحرب؛ فلا مبدأ الأرض مقابل السلام (لا السلام) ولا مبدأ الغزو والمقاومة- بقادرين على تحقيق تلك المستحقات الإنسانية التي تحوّلت إلى أحلام رومانسية

يربطُني
باسمكِ
الماءُ...
لا شيء يأخذني من فراشات حُلْمي
إلى واقعي: لا الترابُ ولا النارُ. ماذا
سأفعل من دون وَرْدِ سَمَرْقَنْدَ؟

فالشاعر يرى أنّ الذات الفلسطينية أُرغمت على التكيّف مع الأحلام الأسطورية (ورد سمرقند) إلى درجة لا تستطيع معها معايشة الواقع الفعليّ الذي تنتمي إليه (ماذا سأفعل من دون وَرْدِ سَمَرْقَنْدَ؟)

فالذات الفلسطينية -في رؤية الشاعر- ذات تقدّس الحب والحياة (ورد سمرقند)؛ لذلك فهي لا تستطيع أن تمارس الحياة في واقع الحرب؛ فالحرب قد حوّلت الذات الفلسطينية إلى ذات ليس لديها ثقلٌ في المكان (صرنا خفيفين)، فالعلاقة الواقعية مع المكان لا وجود لها عند الذات الفلسطينية؛ لأنها اُقتلعت من واقعها، وهجّرت من أرضها التي تحمل تاريخها (صرنا طليقين...). وهذا الواقع (واقع الحرب) جعل الذات الفلسطينية تغيّب العلاقات الواقعية، وتقيم بدلاً منها علاقات أسطورية.



ماذا سأفعل في ساحةٍ تصقُلُ المُنْشدين بأحجارها
القمرِّيةِ؟ صِرْنا خَفيفَيْنِ مثلَ منازلنا
في الرياح البعيدةِ. صرنا صَديقَيْنِ للكائنات
الغريبةِ بين الغيوم... وصرنا طَليقَيْنِ من
جاذبيَّةِ أرضِ الهُوِيَّةِ. ماذا سنفعل... ماذا
سنفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ
يُحَدِّقُ في الماء؟

فاتفاقية أوسلو أو غيرها من اتفاقيات السلام التي وُقِّعت ما بين الفلسطينين والإسرائيليين- يرى "محمود درويش" أنّها لا تتعدى كونها فترة هدوءٍ من تعب الحرب التي أرهقت الطرفين، فما على الإنسان الفلسطيني إلا أن يغتنم هذا الهدوء ليجرّب ممارسة حياته باعتباره بشراً يحلم بالسلام والحبّ. فالحرب لم تبق للذات من شيء سوى التفكير في وجهٍ واحدٍ هو كيفية الالتحام والتوحّد مع أرض الوطن.

لم يبقَ منِّي سواكِ، ولم يبقَ منك
سوايَ غريباً يُمَسِّدُ فَخْذَ غريبتِهِ: يا
غريبةُ! ماذا سنصنع في ما تبقّى لنا
من هُدُوءٍ... وقَيْلُولَةٍ بين أسطورتين؟

فكلّ المعطيات (الطريق، البيت...إلخ) تشير إلى أن لا يقين البتة في الإحساس بالأمان؛ فكأنّما كُتب في قلب الأزل أنّ الحياة التي كُتبت على الإنسان الفلسطيني أن يعيشها- هي حياة مليئة بالفوضى والحرب والتشرد والنفي. فالشاعر لا يقنع بأي خطوة يمكنها حسم فوضى الحرب الإسرائيلية. وأنّ المنفى الأبدي من الوطن هو الحقيقة الماثلة أمامه. وهذه الحقيقة الماثلة -في خطوة يائسة وساخرةٍ- يدعو "محمود درويش" الذات الفلسطينية إلى التصالح معها؛ لأنّ حقيقة المنفى هي التي صاغت الشخصية النفسية للإنسان الفلسطيني:

ولا شيء يحمِلُنا: لا الطريقُ ولا البيتُ.

هل كان هذا الطريق كما هُوَ، منذ البداية،

أم أنَّ أَحلامنا وَجَدَتْ فرساً من خيول

المَغول على التلِّ فاسْتَبْدَلَتْنا؟

وماذا سنفعلُ؟

ماذا

سنفعلُ

من

دون منفى؟

لم تكن ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ظاهرة جديدة، بل هي قضية نقدية قديمة عرفها النقد العربي، وقد أثير حولها نقاشٌ واسعٌ أخصب تاريخ النقد العربي.

أمّا في الشعر العربي الحديث فقد برزت مع انفتاح المجتمع العربي على الحضارة الغربية، فكان للحداثة الغربية دورٌ مهمٌ في التأثير على التجارب الشعرية العالمية؛ وذلك من خلال تصدير مفاهيمها وأسسها- التي زعمت أنها أسس ومفاهيم إنسانية وكونية لا تقتصر على السياق الأوربي الصناعي- إلى جميع دول العالم.

وقد تأثر شعراء الحداثة العربية تأثراً واضحاً بمفاهيم وأسس الحداثة الغربية، فتبنوا تلك الأسس، وجعلوا منها مصادر أساسية لتجاربهم الشعرية، وصاغوا نماذجهم الإبداعية استناداً إلى رؤيتها لعلاقة الشعر بالجمهور، فأوغلوا في الأسئلة ذات الطابع الفلسفي، الأمر الذي حرم تجاربهم من النفاذ إلى قطاعات واسعة من جماهير العالم العربي.

وقد تجلى هذا التبني بوضوح في قضية تعريف الشعر، وفي مناقشة وظيفته؛ فاعتمد شعراء الحداثة العربية مفهوم النص المفتوح الذي يناسل الدلالة بصورة لولبية لا تنتهي إلى دلالة محددة، كذلك اعتمدوا قصيدة النثر التي تنبني على مفهوم الإيقاع الداخلي والتكثيف والصور والإحالات والرؤيا التي تتكئ على اللاوعي وترتبط بالتجريد. وقد سعوا إلى تطبيق هذه الأسس والمفاهيم في تجاربهم الشعرية، فانعكست- فيها- بصورة جليّة، وأتت نصوصهم منقطعة – من حيث الروابط المباشرة – عن تاريخ الشعر العربي.

وقد لعب هذا الوعي الجديد -لدى الشعراء- دوراً أساساً في صياغة النص الشعري؛ فاتجهوا إلى الصورة الشعرية ليفجّروا طاقاتهم التعبيرية في صياغتها؛ فجاءت صوراً كلية متجاوزة لمفهوم التشبيه والاستعارة، ومعتمدة على تضافر الوحدات الجزئية في بناء المشهد، وموظفة للفنون المجاورة (التشكيل، النحت، المسرح، السينما). كما أوغلوا في الرمز، فوظّفوا الأسطورة والموروث الصوفي، وأفرغوا المفردات من كل شحناتها الدلالية القاموسية ليحركوها في رموز سياقية قادرة على الإشعاع اللا محدود. كذلك توجّهوا إلى

بعض القضايا الفنية فحوّلوها من جوانب فنية- يقتصر دورها على تحسين التعبير- إلى قضايا ذات علاقة وطيدة برؤية النص التي يسعى إلى طرحها؛ فاستخدموا التناص (تداخل النصوص) والقناع (بث رؤية الشاعر من خلال صوت الآخر). وفي جميع ذلك تشعبت روافد النص لتعبُر به من التأثير العاطفي الانفعالي إلى استثارة المخزون العاطفي الذي يتكئ على معرفةٍ متعمِّقةٍ بمصادر الصور والرموز وعلاقات النصوص.

ومن جهة أخرى ارتبطت ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث بالنقد وقضاياه؛ فقد اقتضى الدفاع عن الشعر الحديث وتبرير وجوده- ظهور نقد محايث ينبثق من فهم متعمّقٍ لعلاقة النص بالقارئ؛ وذلك في ظل التغيُّرات السياسية في العالم، وصعود الليبرالّية التي تبنّت مفهوم الحرّية والديمقراطية وتعزيز دور الفرد في المشاركة السياسية؛ فانعكس هذا الجو السياسي على دور القارئ الذي أصبح دوراً فاعلاً في تحديد دلالات النص، وانتخاب تأويل مناسب له استناداً إلى أعراف النقد وأصوله. وقد برّرت هذا الاتجاه نظريات مهمة في النقد الأدبي الحديث، فكان لنظرية القراءة أو استجابة القارئ الحظّ الأوفر بين مناهج النقد الحديث. ومن بين نظريات استجابة القارئ يقف المنهج التأويلي على رأس المناهج ذات العلاقة الوطيدة بظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث.

هذا- وقد توصل الباحث من خلال بحثه إلى النقاط التالية:

١. تعتبر ظاهرة الغموض في الشعر ظاهرة عامة لا تقتصر على الشعر العربي الحديث؛ فقد عرف الشعر العربي القديم هذه القضية.

٢. ترتبط ظاهرة الغموض بلحظات محددة في تاريخ الأمم، وهي لحظات التحوّلات السياسية والثقافية والفكرية؛ وذلك من خلال الاحتكاك بالثقافات الأجنبية.

٣. تعتبر ظاهرة الغموض ظاهرة أسلوبية تنتج عندما يطرأ تغيّر على الشكل الشعري وأسئلته.

٤. ترتبط ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث بالتغيرات الثقافية والفكرية لدى الشعراء نتيجة لاحتكاكهم بالحضارة الغربية.



٥. ترتبط ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث بابتعاد أسئلته عن أسئلة جمهور المجتمع العربي.

٦. ترتبط ظاهرة الغموض بضعف ثقافة القراء في العالم العربي، وذلك لضعف التعليم من حيث الكم والنوع، وانشراخ المجتمع العربي إلى فئتين: فئة انفتحت على المعارف الإنسانية؛ ولا سيما في مجالات الفكر والفلسفة والمناهج، وفئة اقتصرت معارفها على النواحي المهنية.

٧. ضعف النقد الأدبي الحديث وابتعاده عن المؤسسات التعليمية وانحصاره فى فئات محددة.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم

المراجع العربية

٢. إبراهيم: عبد العظيم - (دكتور) "الحداثة سرطان العصر (أو ظاهرة الغموض فى الشعر العربي الحديث)، (ط١ مكتبة وهبة - القاهرة - مصر ١٤١٤هـ - ١٩٦٤م).

٣. ابن أبي الحديد: عزالدين بن عبدالحميد بن هبة الله: الفلك الدائر على المثل السائر، ق.د. أحمد الحوفى ود. بدوى طبانة (منشور ضمن كتاب المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعرج٤).

٤. ابن الأثير: أبو الفتح ضياء الدين نصرالله بن محمد بن عبدالكريم- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر- ق. د. أحمد الحوفي ود. بدوى طبانة، ط١ الرسالة ١٣٨١هـ ١٩٦٢م.

٥. ابن قتيبة: أبو محمد عبد الله بن مسلم-، ق.أحمد محمد شاكر، (ط١ دار الحديث، القاهرة١٤١٧هـ-١٩٩٦م).

٦. أبوديب: كمال - نظرية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية فى الشعر)، (ط٣ دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، فبراير١٩٨٤م).

٧. أدونيس: على أحمد سعيد- الثابت والمتحول (بحث فى الأتباع والإبداع عند العرب)، (ط٤ دار العودة، بيروت - لبنان، ١٩٨٣م).

٨.أدونيس: على أحمد سعيد - الصوفية والسريالية، (ط١ دار الساقي، بيروت -لبنان، ١٩٩٢م).

٩. أدونيس: على أحمد سعيد - زمن الشعر، (ط٣ دار العودة، بيروت - لبنان، ١٩٤٨م).

١٠.أدونيس: على أحمد سعيد – مقدمة للشعر العربي، (ط١ دار العودة، بيروت – لبنان، ١٩٧١م).

١١. أدونيس: على أحمد سعيد – سياسة الشعر (دراسات فى الشعرية العربية المعاصرة)، (ط دار الآداب، بيروت – لبنان).

١٢. الأسعد: محمد – بحثاً عن الحداثة (وعي الوعي النقدي فى تجربة الشعر العربي المعاصر)، (ط١ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت –لبنان ١٩٨٦م).

١٣. إسماعيل: عز الدين – الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، (ط٣دار الفكر العربي، القاهرة١٩٦٦م).

١٤. الآمدي: أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي– ت ٣٧٠ هـ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ق. محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية – بيروت – لبنان، ١٩٢٤م.

١٥. باروت: محمد جمال– الدولة والنهضة والحداثة (مراجعات نقدية)، (ط١ دار الحوار اللاذقية – سوريا، ٢٠٠٠م).

١٦. بدوي: عبد الرحمن (دكتور)– فى الشعر الأوروبي المعاصر، (ط٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م)

١٧. بنيس: محمد– سؤال الحداثة، (ط١ دار التنوير– بيروت.المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء ١٩٨١م).

١٨. بيضون: حيدر توفيق – بدر شاكر السياب (رائد الشعر العربي الحديث)، (ط١ دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان ١٩٩١م).

١٩. توفيق: سعيد (دكتور)– مقالات في ماهيّة اللغة وفلسفة التأويل، (ط دار الثقافة، القاهرة ٢٠٠٢م).

٢٠. ثامر: فاضل - معالم جديدة في أدبنا المعاصر (سلسلة الكتب الحديثة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق ١٩٧٥م، كتاب رقم (٨١)).

٢١. جبرا: جبرا إبراهيم - الرحلة الثامنة (دراسات نقدية)، (ط٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت١٩٧٩م).

٢٢. الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن-. ت ٤٧١ هـ - دلائل الإعجاز. تصيح الشيخ محمد عبده ومحمد محمود التركزي - وصحح الطبعة - محمد رشيد رضا - (دار المعرفة بيروت -لبنان، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م).

٢٣. الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن- أسرار البلاغة، ق / هـ ريتر. ط ٢ استانبول ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩ ص ٢٢

٢٤. الجرجاني: أبو الحسن علي بن عبد العزيز (القاضي)- ت(٣٩٢)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ق.محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، (ط مطبعة عيسي الحلبي وشركائه، القاهرة، شعبان١٣٨٦- ١٩٦١م).

٢٥. الجمحي: محمد بن سلاّم- ت(٢٣١هـ)، طبقات فحول الشعراء، ق.محمود محمد شاكر، (ط مطبعة المدني، القاهر-مصر، أبريل ١٩٨٠م).

٢٦. حاتم: عماد (دكتور)- النقد الأدبي: قضاياه واتجاهاته الحديثة، (ط٢ دار الشرق العربي، بيروت-لبنان، حلب-سوريا، ١٩٩٤م).

٢٧. حرب: طلال (دكتور)- معجم أعلام الأساطير والخرافات، (ط١ دار الكتب العلمية- بيروت ١٩٩٩م).

٢٨. خزاندار: عابد - حديث الحداثة، (ط١ المكتب المصري الحديث، القاهرة - مصر، ١٩٩٠م).



٢٩. خنسة: وفيق - جدل الحداثة فى الشعر (دراسة تطبيقية)، (ط١ دار الحقائق، بيروت - لبنان. دمشق - سوريا ١٩٨٥م).

٣٠. خورشيد: فاروق - أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)، (سلسلة عالم المعرفة، وزارة الثقافة والفنون والآداب، الكويت، كتاب رقم(٢٨٤)، أغسطس٢٠٠٢م).

٣١. داغر: شربل - الشعرية العربية الحديثة(تحليل نصي)، (ط١ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.١٩٨٨م).

٣٢. الدقاق: عمر (دكتور) وآخرون- تطور الشعر الحديث والمعاصر (ط١ دار الأوزاعي بيروت - لبنان، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م)

٣٣. الرويلي: ميجان (دكتور)- وسعد البازعي(دكتور)، دليل الناقد الأدبي، (ط ٢ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان -٢٠٠٠م)

٣٤. زراقط: عبد المجيد - الشعر الأموي بين الفن والسلطان، (دار الباحثبيروت- لبنان ١٩٧٩).

٣٥. زيتون: صفاء -عصافير على أغصان القلب (أشعار فلسطينية) (ط١ دار الفتى العربي- القاهرة ١٩٨٣م).

٣٦. السعدني: مصطفي (دكتور)- البيانات الأسلوبية فى لغة الشعر العربي الحديث، (ط منشأة المعارف- الإسكندرية).

٣٧. الصابئ: أبو إسحاق إبراهيم بن هلال - رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر.ق. محمد عبد الرحمن العدلق- منشورة ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، جدة - النادي الأدبي الثقافي، ١٤١٤هـ - ١٩٩٥م

٣٨. صالح: محمد الربيع محمد - زمن الكتابة (النص الشعري السوداني على خط شروع الحداثة)، (ط١ بيت الثقافة، الخرطوم ١٩٩٩م).

٣٩. الضبّي: المفضّل - المفضّليات، ق.أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، (ط٤دار المعارف-مصر).

٤٠. عبدالواحد: محمود عباس (دكتور)- قراءة النص وجماليات التلقي(دراسة مقارنة بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي)، (ط١دار الفكر العربي، مدينة نصر-مصر، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م).

٤١. العزّاوي: فاضل - بعيداً داخل الغابة (البيان النقدي للحداثة العربية)، (ط١ دار المدى، دمشق - سوريا، بيروت - لبنان ١٩٩٤م).

٤٢. العسكري: أبو الحسن بن هلال- ت ٣٩٥ هـ. الصناعتين. ق مفيد قميحة (ط ٢ دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٩٩٤م).

٤٣. العلاّق: علي جعفر - الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، (ط١.دار الشروق، عمان- الأردن، ١٩٩٧م).

٤٤. عيد: رجاء - القول الشعري، منظورات معاصرة، (ط منشأة المعارف - الأسكندرية).

٤٥. الغذامي: عبد الله محمد - تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، (ط١ دار الطليعة بيروت-لبنان، ١٩٨٧م).

٤٦. الفيتوري: محمد مفتاح (دكتور)- استراتيجية التناص(تحليل الخطاب الشعري)، (ط١، دار التنوير، بيروت - لبنان ١٩٨٥م).

٤٧. القاعود: حلمي محمد (دكتور)- الحداثة العربية(المصطلح - المفهوم)، (ط١ دار الاعتصام، القاهرة، ١٤١٨ هـ-١٩٩٨م).

٤٨. القرطاجني: أبو الحسن حازم- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- ق. محمد الحبيب الخوجه (ط٣ دار الغرب الإسلامي بيروت -لبنان ١٩٨١م).

٤٩. القعود: عبد الرحمن محمد - الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، (سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م)، كتاب رقم (٢٧٠).

٥٠. الكبيسي: طراد - النقطة والدائرة (مقتربات فى الحداثة العربية)، (ط١ دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية)، بغداد-العراق ١٩٨٧م).

٥١. محمد: إبراهيم عبد الرحمن (دكتور)، مناهج نقد الشعر فى الأدب العربي الحديث، (ط١ دار نوبار- القاهرة١٩٩٧م)

٥٢. المرزباني: أبو عبيد الله محمد بن عمران- ت ٣٨٤هـ: الموشح (مآخذ العلماء على الشراع في عدة أنواع من صناعة الشعر: ق. على محمد البجاوي؛ دار الفكر العربي: القاهرة ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م).

٥٣. المعرِّي: أحمد بن عبد الله بن سليمان-(ت٢٧٦)، سقط الزند، شرح.أحمد شمس الدين، (ط١دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان١٤١٠هـ-١٩٩٠م).

٥٤. مكّاوي: عبد الغفار- ثورة الشعر من بودلير إلى العصر الحاضر، (ط الهيئة المصرية العامة للكتاب -مصر، ١٩٧٢م).

المراجع المترجمة:

٥٥.إبراهام: كارل (دكتور)- التحليل النفسي والثقافة (مجموعة علم الإنسان)، ت. وجيه أسعد، (منشورات وزارة الثقافة السورية (دراسات فكرية ٤١) ١٩٩٨م).

٥٦.أونج: والترج- الشفاهية والكتابية، ت.د.حسن البناء عز الدين، (سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، كتاب رقم(١٨٢)، ١٩٩٤م).

٥٧.باث: أوكتافيو-أطفال الطين (الشعر الحديث من الرومانسية إلى الطليعة)، ت. أسامة أسبر، (ط١ دار الينابيع، دمشق ٢٠٠١م).

٥٨.باث: أوكتافيو-الشعر ونهايات القرن العشرين، ت. ممدوح عدوان، (ط١ دار المدى للثقافة والنشر، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٨م).

٥٩.باجلز: هنز.ر- رموز الكون"الفيزياء الكمية كلغة للطبيعة"، ت. د.محمد عبد الله البيومي، مراجعة د. سيد رمضان هدّارة، (ط٢ الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ١٩٨٩م).

٦٠.بارت: رولان - نقد وحقيقة، ت. منذر عياشي(ط١مركز الإنماء الحضاري١٩٩٤م).

٦١.بارت: رولان - درجة الصفر للكتابة، ت.محمد برادة، (ط١ الطليعة للطباعة والنشر، الرباط - المغرب ١٩٨٠م).

٦٢.بارت: رولان - درس السيميولوجيا ت.عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، (ط٢ دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب).

٦٣.برادبري: مالكوم وجيمس ماكفارلن- (مصطلح الحداثة وطبيعته). في الحداثة، تحريرمالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن، ت.مؤيد حسن فوزي، (ط٢ مركز الإنماء الحضاري، -حلب- سوريا، ١٩٩٥م).

٦٤.بروكر: بيتر - الحداثة وما بعد الحداثة، ت. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور (ط١ منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبى - الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩٥م).



٦٥.بيرمان: مارشال- حداثة التخلّف، ت. فاضل جكتر، (ط١ دار كنعان، دمشق - سوريا ١٩٩٣م).

٦٦.الجيوسي: سلمي الخضراء (دكتور)- الاتجاهات والحركات فى الشعر العربي الحديث، ت.د.عبد الواحد لؤلؤة، (ط١ مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت٢٠٠٣م).

٦٧.دريدا: جاك - الكتابة والاختلاف، ت. كاظم جهاد (ط١ دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٨م).

٦٨.دوبليسيس: ايفون - السريالية، ت: هنري زغيب (ط١، منشورات عويدات، بيروت- باريس، بموجب اتفاق خاص مع المطبوعات الجامعية الفرنسية ١٩٨٣م).

٦٩.دي مان: بول - العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)، ت. سعيد الغانمي، (ط١ منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي -الإمارات العربية المتحد، ١٩٩٥ م).

٧٠.ساندريس: فيلي - نحو نظرية أسلوبية لسانية، ت.د. خالد محمود جمعة، (ط١ دار الفكر، دمشق-سوريا ٢٠٠٣م).

٧١.سوسور: فردينان دى - علم اللغة العام، ت.د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د. مالك يوسف المطلبي، (ط بيت الموصل - العراق ١٩٨٨م).

٧٢.فرويد: سيجموند - تفسير الأحلام، ت.مصطفي صفوان، (ط دار المعارف- مصر).

٧٣.كرستيفا: جوليا - علم النص، ت. فريد الزاهي، (ط١ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب-١٩٩١م).

٧٤.كريب: إيان - النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ت. د. محمد حسين غلوم، مراجعة محمد عصفور، (سلسة عالم المعرفة- المجلس الأعلى للثقافة والفنون - الكويت، كتاب رقم(٢٤٤)، أبريل١٩٩٩م).

٧٥.كودويل: كرستوفيل - الوهم والواقع (دراسة في منابع الشعر)، ت.توفيق الأسدي، (ط١ دار الفارابي - بيروت ١٩٨٢م).

٧٦.لاكوت: رينيه وجورج هالداس- تزفستان تزار (سلسة أعلام الفكر العالمي) ت.كميل قيصر داغر، (ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان).

٧٧.لوفيفر: هنري- ما الحداثة، ت. كاظم جهاد، (ط١ دار ابن رشد، بيروت - لبنان ١٩٨٣م)

٧٨.المطّهري: مرتضي- العرفان، ت.عباس نور الدين، (ط١ دار المحجّة البيضاء، بيروت- لبنان١٤١٣هـ-١٩٩٣م).

٧٩.نيكلسون: ر.ا- الصوفية فى الإسلام، ت: نور الدين شربية، (ط مكتبة الخانجي- مصر ١٩٥١م).

٨٠.هوكز: ترنس - البنيوية وعلم الإشارة، : ت مجيد الماشطة، (ط١ دار الشئون الثقافية، بغداد ١٩٨٦م).

٨١.ولسون: إدموند - قلعة أكسل(دراسة في الأدب الأبداعي الذي ظهر بين عامي١٨٧٠م-١٩٣٠م)، ت.جبرا إبراهيم جبرا(ط٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٧٩م).

٨٢.ولیامز: رايموند - طرائق الحداثة، ت. فاروق عبد القادر، (سلسلة عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة - الكويت ١٩٩٩م.



٨٣.ويليك: رينيه واوستن وارين- نظرية الأدب، ت. محي الدين صبحي، (ط٢المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م).

الدوريات:

٨٤.أصوات: مجلة أصوات، ع٢، ١٩٩٤م، (صنعاء- اليمن).

٨٥.الأقلام: مجلة الأقلام، ع٩، أيلول ١٩٨٧م (وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة -العراق،).

٨٦.الجسرة: مجلة الجسرة الثقافية، ع٤، شتاء ٢٠٠٠م (تصدر عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، الدوحة، قطر).

٨٧.الطليعة الأدبية: مجلة الطليعة الأدبية، ع٢٠١ (إصدار وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٧م)

٨٨.عالم الفكر: مجلة عالم الفكر، ع١، مج ٣٥، يوليو- سبتمبر٢٠٠٠م (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت).

٨٩.عالم الفكر: مجلة عالم الفكر، ع٢ مج ٣.

٩٠.فصول: مجلة فصول، ع(خاص)، مج١، (قضايا الشعر العربي الحديث) يوليو ١٩٨١م (الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٩١.فصول: مجلة فصول، ، مج٤، ع٣، ج١ (الحداثة فى اللغة والأدب) ١٩٨٤م

٩٢.فصول: مجلة فصول، مج٤، ع٣، ج٢، (الحداثة فى اللغة والأدب) يوليو- أغسطس-سبتمبر ١٩٨٤م

٩٣.الكرمل: مجلة الكرمل، ع٣٠، ١٩٨٩م (مجلة الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين)، (مؤسسة بيسان، نيوقوسيا- قبرص).

٩٤.الكرمل: مجلة الكرمل الكرمل، ع٣٠-٣١، ١٩٩١م.

٩٥.الكرمل: مجلة الكرمل الكرمل، ع٣١، ١٩٨٩م.

٩٦.الكرمل: مجلة الكرمل، ع٣٤، ١٩٩٢م.

٩٧.المعرفة: مجلة المعرفة، ع٤١١، ديسمبر ١٩٩٧م (وزارة الثقافة، سوريا).

٩٨.الموقف الأدبي: مجلة الموقف الأدبي، ع١٠، ٩ مايو ١٩٨٠م.

٩٩.الموقف الأدبي: مجلة الموقف الأدبي، ع١٠٩، ١٩٨٠م(اتحاد الكتاب العرب بدمشق- سوريا).

١٠٠.الوحدة: مجلة الوحدة، ع٨٢/ ٨٣، يوليو-أغسطس١٩٩١م (قبرص).

الدواوين:

١٠١.أبو تمام: حبيب ابن أوس الطائي-ت(٢٨٤)' شرح ديوان أبي تمّام، ق.إيليا الحاوي (ط١دار المعارف، القاهرة).

١٠٢.أدونيس: علي أحمد سعيد- الأعمال الشعرية الكاملة، (ط٥ دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٨٨م)، مج ٢.

١٠٣.رامبو: آرثر- فصل في الجحيم، ت.رمسيس يونان، (ط١ دار التنوير، بيروت-لبنان، ١٩٨٣م).

١٠٤.الأعشى: ميمون بن قيس- شرح ديوان الأعشي، مهدى محمد ناصر الدين، (ط دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٨٦م).

١٠٥.دنقل: أمل- أوراق الغرفة (٨)، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب).

١٠٦.السيّاب: بدر شاكر- (ط دار العودة، بيروت-لبنان١٩٨٠م، مج١، ص٤٧٤- ٤٨١.



١٠٧. شار: رينيه شار، مشاطرة شكلية، ت. شاكر لعيبي، (ط١ منشورات المجمع الثقافي – أبو ظبي ١٩٩٤م).

١٠٨. عبد الصبور: صلاح عبد الصبور-ديوان صلاح عبدالصبور، (ط دار العودة، بيروت-لبنان، ١٩٧٧م).

١٠٩. الفيتوري: محمد مفتاح الفيتوري- ديوان الفيتوري، (ط١ دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٧٩م)، مج١.

١١٠. المتنبي: أحمد بن الحسين-ت(٣٥٤هـ)، شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي(ط دار الكتاب العربي، لبنان-بيروت)، ج٤.

١١١. مطر: محمد عفيفي- ديوان احتفاليات المومياء المتوحشة، (ط١ دار سينا للنشر- القاهرة ١٩٩٤م).

١١٢. درويش: محمود- الأعمال الشعرية الكاملة، (ط١٤ دار العودة- بيروت ١٩٩٤م)، ج١.

١١٣. درويش: محمود- سريرة الغريب، (ط٢ رياض الريس، مكتبة النشر، بيروت- لبنان ٢٠٠٠م).

١١٤. الرضي: الصادق- متاهة السلطان، (ط١ دار الخرطوم للطباعة والنشر، الخرطوم ١٩٩٦م).

صفحات الشبكة الإلكترونية (مواقع انترنت):

١١٥. أدونيس: علي أحمد سعيد- بيان الحداثة (١٩٧٩-١٩٩٢)

http://www.jehat.com/arabic/bayanat/adonis.htm

١١٦. إبرير: بشير- النص الأدبي وتعدد القراءات، مجلة نزوى

http://www.nizawa.com/volume11/p66-73.html



١١٧.كاظم: نادر:بيانات الشعر العربي.

http: / /www.jehat.com /arabic /bayanat /nader-ka them.hmt

١١٨.جمعة: جمال - بياني وحدي.

http: / /www.jehat.com /arabic /bayanat /jamal-juma.htm

١١٩.حداد: جعفر- دعوة إلى كراس مغاير.

http: / /www.jehat.com /arabic /byanat /dawwa.htm

١٢٠.كليب: سعد الدين- وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

http://www.awu_org/book/97/study/94-s-d-k/book- sd007.htm

١٢١.لعيبي: شاكر- بيان من أجل قصيدة النثر.

http://www.jehat.com/arabic/bayanat/shaker-allaeebi.htm

١٢٢.درويش: عبد الكريم- فاعلية القارئ في إنتاج النص، المرايا اللامتناهية، ج١ صيف ٢٠٠٠م.

http://www.alkarmel.org/prenumber/esue46.html

١٢٣.درويش: عبد الكريم- فاعلية القارئ في إنتاج النص، المرايا اللامتناهية، ج٢ ربيع ٢٠٠٠م

http://www.alkarmel.org/prenumber/esue.46.html

١٢٤.البياتي: عبد الوهاب- إعادة نظر واجبة.

http://www.jehat.com.arabic/bayanat



١٢٥.طوقان: فدوي- التمرد على البيت.

http://www.jehat/com.arabic/bayanat

١٢٦.حداد قاسم وأمين صالح موت الكورس.

http://www.jehat.com.arabic/bayanat

١٢٧.عفيف: قيصر - مانفستو الحداثة الشعرية.

http://www.jehat.com/arabic/byanat/gaiser.htm

١٢٨.العباس: محمد- قهقهة على الأطلال.

http://www.jehat.com.arabic/bayanat.

١٢٩.بنيس: محمد- بيان الكتابة.

http://www.jehat.com/arabic/bayanat/Adonis.htm

١٣٠.الماجدي: خزعل- ميتاجاليا الشعر.

http://www.jehat.com/arabic/bayanat.htm

١٣١.نازك: نازك الملائكة- مقدمة شظايا ورماد.

http://www.jehat.com/arabic/bayanat



ملاحق البحث:

قصيدة نجمة: الصادق الرضي

(١)

أين كنتِ تسوقين أغنام

حلمكِ بي

قبل أن أجيء ؟!

أين يمكن أن يحتفي بي

سيّدي - قمرُكِ

وأخبّئ عن غيمتي - سرّك

وأخصّكِ بالكثافةِ والاحتراق ؟!

ها هو النهرُ

شاهدكِ ونَجيّ

هوَ الوترُ

والخنجرُ

أين القوافلُ ؟!

ها هو اللونُ - لا لون

صوتكِ

وها هي النخلة الغريبة والشجرة

أين الدم

والجسد المغنّي خرافته المستعارة

أين الحكايا

ورائحة الأرض في فمك الطيّبِ

أين الضلال ؟!

(٢)

الأرضُ ليلٌ شاسعٌ

مبتلٌّ بفكرة النجمة- البهو

والنجمة- القبو

بينهما نجمةٌ لا تُرى وتُعْرَفُ

كالسرّ

يُرى ويُعْرفُ

ليلٌ زقاقٌ

حالُ سَهلٍ ضيّقٌ

في الحالِ سهلٌ ضيّقٌ

درجات غيب النور

قبضُ نقيضه في ذاته القصوى

حريقٌ أبدٌ حضورٌ أخضرٌ

وأكيدُ تكوين

وزيت من عصير الطين والنار

خمرةٌ للسؤالِ

حالٌ !

....

من نجمةٍ في، تغمرني الأرضُ

وأسكبُ سهو أعضائي

على الأبد الكثيف   أنا هياكلُ

لا هياكل لي

عناصرُ

لا عناصر فيَّ

كلٌ

وهي مأوايَّ وناري

قدرتي لا اقتداري

قدري – حصاري

نجمةٌ من صلب الأرضِ

تغمرني بجمرتها

وتمنحني على الغمر اخضراري

ويكونُ في كفي لونٌ هيّنٌ

ألهو بقدرته على حرقي

وأمعنُ –في ولادته– احتضاري

من نوافذها

أطلُّ على غيابٍ شاسعٍ

وأحنُّ فيها للغياب الضيّقِ

أطهو صمت تكويني

وأشرب صوتها النعناع

أغرقُ في توجّدها

وتغرقُ في اشتهائي

نجمةٌ تهدي إلى ضلالها

من نجمة فيها اقترابا

من فضائي !

(٣)

أسكرُ بالهوس -من فكرة الهذيانِ

ممعناً في فكرة التهريجِ

من وهجٍ وتقديسي

وتخرجُ منك امرأةٌ من داخل امرأةٍ

تكونُ الكأس والجمرة، تعوي

... في كلينا...

تخرجُ المدنُ -الهياكلُ- كلُّ ما شيّد العالمُ

يغويني ضياع العالم

في فكرة العالم.. وأضجُّ

ضميني إليكِ وهيئيني لاحتراقي

وافتحي صدرك - القبر/ أغلقي

صدرك- القبرَ، على صدري

طريق القبر، وامتحني كياني ميِّتاً

في كونك الطاغي بهزِّ العرش والملكوتِ

هذا مقتلي وحياة أسلافي

وتلكم جثة التاريخ ترشحُ في الرداءِ الأبيضِ

الممسوسِ بالطيب "المعفَّنِ"

في صلاة الفتح

أنت غوايتي، تتفلّتينَ عليَّ، أوغلُ في

إسارِكِ، تُقبلين عليَّ، خافيةً عليَّ، غريبةً

عنكِ -الغواية أنتِ-، في الورقِ- الغواية..

في البياض الفاضح الممسوسِ بالحبر المؤرَّقِ

حفر أيامي على سطح البلاط الهاشميِّ
ورقعة المولى على تاج الخلافة، والسلاطينِ
البلاط وخافقاتِ الطين..
أنت هشاشتي، تتهشَّمين عليَّ، أوغلُ
في نثاركِ تسكبين على جرحي في الحجارةِ
والزجاج، ألوسُ بينكِ مُحْرَجاً في ثقب
تكويني -أنا الجرح
الحجارة
والزجاجُ
وضدَّ تكويني أنا الهشُّ
المتينُ
تيهاً، في دهاليزِ بحجم الثقبِ
أنتحُ من عظامي
كائناً ما كان غيبك
سوف تكشفك الفراشةُ
نطفةٌ منك احتمالٌ للحدائق في دمي
المحروق بالحنَّاءِ في حطبِ العروسِ
المنتقاة من العجاج المرِّ
في ورق البخورِ، ودَخْلَة الجنِّ اللطيفِ
على البنات - الورد، من صفق الخمارِ
وحبسة المولد والشهر الحرامْ !
كائناً ما كانَ نوركِ
سوف يحرقكِ انطفائي فيك

من عصب التوّهج في المجرَّةِ
ثوبك المنقوش بالجمرِ، المطرّز بالرذاذ
وثقب بيدائي وظلماتي
.. سيوقدك انطفائي نجمةً
إثرَ
نجمهْ
نطفة تغري حنيناً
غارقاً في رحم إيما
وردةً
مجنونةً
بالسرَّ في طفلٍ أتى
يتكلَّم الأحلامَ يمشي
ثوبه من قطن غيمهْ
.. ...
كائناً ما كان كونكِ
كنته في الغيب حلما
مسمل العينينِ، ما أبصرت إلا مسَّني سكرٌ
وما أغفيتُ إلاّ
أمسكتْ كفّايَ بالسرَّ الذي..
يُشْفي
ولا تنزاحُ ظلمةْ !!

قصيدة سنبلة: أدونيس

وقفت سنبلة

بين وجه الشريد وأيامهِ، وقفت سنبلة

وأشارت.

رأيتُ النهارْ

جرَساً يفتح الشبابيكَ والمدنَ المقفلة.

وَقفت سنبله

في مدار الينابيع في شَهْوة الغُبارْ

ورأيتُ العصافير تبني، وكان المطرْ

سُفناً تجرف الجليدْ

في طريق البراعم والعشب، كان الشَّجر

سفناً تحمل المدائن أو تأخذ القمَرْ

في مهبِّ الفضاء الجديدْ.

قصيدة: من أنا، دون منفى؟: محمود درويش

غريبٌ على ضفة النهر، كالنهر... يَرْبِطُني

باسمك الماءُ. لا شيءَ يرجعني من بعيدي

إلى نخلتي: لا السلامُ ولا الحربُ. لا

شيء يُدْخِلُني في كتاب الأَناجيلِ. لا

شيء... لا شيء يُومِضُ من ساحل الجَزْر

والمدّ ما بين دجْلَةَ والنيلِ. لا

شيء يُنْزِلُني من مراكب فرعون. لا



شيء يَحملني أو يُحَمِّلني فكرةً: لا الحنينُ
ولا الوَعْدُ. ماذا سأفعل؟ ماذا
سأفعل من دون منفي، وليلٍ طويلٍ
يُحَدِّقُ في الماء؟
يربطُني
باسمكِ
الماءُ...
لا شيء يأخذني من فراشات حُلْمي
إلى واقعي: لا الترابُ ولا النارُ. ماذا
سأفعل من دون وَرْدِ سَمَرْقَنْدَ؟ ماذا
سأفعل في ساحةٍ تصقُلُ المُنْشدين بأحجارها
القمرِّيةِ؟ صِرْنا خَفيفَيْنِ مثلَ منازلنا
في الرياح البعيدةِ. صرنا صَديقَيْنِ للكائنات
الغريبةِ بين الغيوم... وصرنا طَليقَيْنِ من
جاذبيَّة أرضِ الهُويَّةِ. ماذا سنفعل... ماذا
سنفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ
يُحَدِّقُ في الماء؟
يربطني
باسمك
الماءُ...
لم يبقَ منِّي سواكِ، ولم يبقَ منك
سوايَ غريباً يُمَسِّدُ فَخْذَ غريبتهِ: يا
غريبةُ! ماذا سنصنع في ما تبقَّى لنا

من هُدُوءٍ... وقَيْلُولَةٍ بين أسطورتين؟

ولا شيء يحمِلُنا: لا الطريقُ ولا البيتُ.

هل كان هذا الطريق كما هُوَ، منذ البداية،

أم أنَّ أَحلامنا وَجَدَتْ فرساً من خيول

المَغول على التلِّ فاسْتَبْدَلَتْنا؟

وماذا سنفعلُ؟

ماذا

سنفعلُ

من

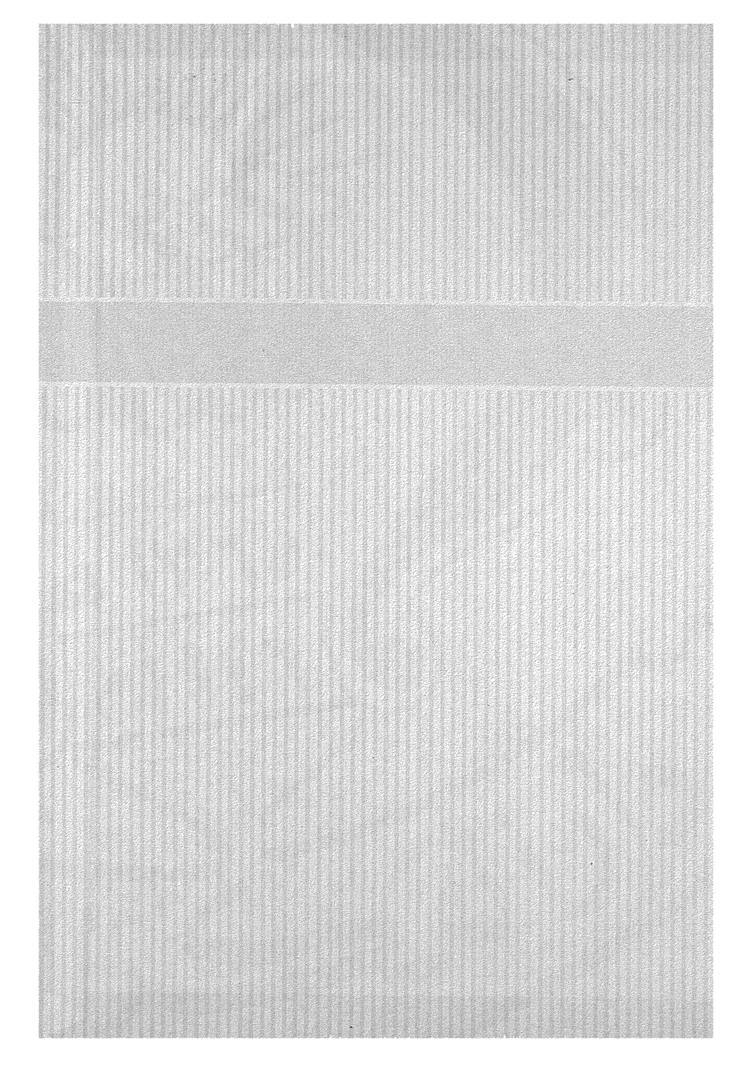
دون منفى؟

المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٣
تمهيد	٩
الفصل الأول: مصادر الحداثة العربية (الحداثة الغربية)	
مدخل	٣٣
المبحث الأول: مفهوم الحداثة الغربية ونشأتها	٣٧
المبحث الثاني: أثر التحول الاجتماعي في ظهور الحداثة الغربية	٥١
المبحث الثالث: المدينة ونشأة الحداثة الغربية.	٥٦
المبحث الرابع: الحداثة في الإبداع	٦٥
الفصل الثاني: مفارقة الحداثة والتحديث(الحداثة العربية)	
المبحث الأول: الحداثة وهجرة المفاهيم	٨٣
المبحث الثاني: الحداثة العربية: المفهوم والأبعاد	٨٨
المبحث الثالث: الصياغة الأدونيسية للحداثة	١٠٩
المبحث الرابع: الحداثة والغموض (مواقف الرفض).	١٢٨
الفصل الثالث: التأسيس النظري لظاهرة الغموض	
المبحث الأول: تحوّل مفهوم الشعر.	١٤٧
المبحث الثاني: النص المفتوح	١٥٩
المبحث الثالث: الشعر والرؤيا.	١٦٥
المبحث الرابع: الكتابة وقصيدة النثر	١٧٢
الفصل الرابع: العوامل البنيوية فى غموض الشعر العربي	
المبحث الأول: تشابك الصور	١٩٣

المبحث الثاني: استخدام الرمز ٢١٠
المبحث الثالث: استخدام التناص ٢٢٨
المبحث الرابع: استخدام القناع ٢٤٠
الفصل الخامس: القراءة وآلياتها
المبحث الأول: القراءة-النص-القارئ. ٢٤٧
المبحث الثاني: آليات القراءة ٢٦٩
المبحث الثالث: دراسة تحليلية ٢٧٤
خاتمة ٢٩٥
المصادر والمراجع ٢٩٩
ملاحق البحث ٣١٣

دار الفكر العربي
شركة مساهمة مصرية
للطباعة والنشر والتوزيع









I.S.B.N. 977-10-2716-6
تطلب جميع منشوراتنا من وكيلنا الوحيد بالكويت والجزائر
دار الكتاب الحديث